الفهرست

☐ النصوص والآراء تعبر عن وجهة نظر كاتبيها . ☐ المقالات لا ترد .

بيان الكرمل

لملمة فتات الضوء

في هذا الانفجار المفتوح على الاحتمالات ، الانفجار الذي يهز المجتمعات العربية يرتفع السؤال عن ثقافة الازمة .

الازمة ايضا ، تصوغ ثقافتها . وثقافة الازمة هي محصلة تاريخية لمعاناة مرحلة كاملة ، مرحلة تختلط فيها الحروب بالحروب الاهلية ، والحداثة بالاغتراب والاصالة بالسلفية . ويتم الانفصال فيها بين المسيطر والمسيطر عليه .

ولأنها كذلك ، فهي مرحلة تختلط فيها النهايات بالبدايات . في ثقافة الازمة ، خيارات ورؤى متشابكة بعضها يعلن الهرب من مواجهة الحاضر عبر اللجوء الى صياغات الماضي ، يعلن اللاعقلانية ويرتهن للغيب، يغرقنا في جنون طوائف الملوك وحروب ملوك الطوائف ويبور في الفراغ .

وفيها ، نعلن ان الاشياء يجب ان تمضي الى نهاياتها وان على المنهار ان ينهار ، وان الاندفاع الى اعلان موت الثقافة المسيطرة والعاجزة عن الاحتفاظ بسيطرتها هو الطريق الوحيد لتحديد الازمة والقدرة على القول انها ليست ازمتنا، وهي المحاولة الخلاقة للامساك بطرف الافق .

خيارنا الوحيد هو الانتماء الى الابداع في الثورة والثورة في الابداع .

هو ان نحاول لملمة فتات الضوء المختلط بالوحل داخل مرآة تكون اطارا للحرية وافقا لاتحده المسبقات الجاهزة .

الانتماء الى الابداع والثورة هو المغامرة ، لأنه انتماء الى غد يتأسس ، وفي المغامرة نكتشف ان ارض خياراتنا لا تكون الا ارض حرية .

والثقافة الجديدة هي اعادة اكتشاف الواقع العربي وكشفه و الاسهام في تغييره. اكتشاف الواقع لا يعني ان نعكسه ، فالمرآة التي نختار نطمح ان لا تكون آلة انعكاس محايدة بل ارضا لحوار الاحتمالات الجديدة ، وعلى هذه الارض يكون المثقف المبدع كاتبا منشئا ، كاتبا يحطم

صورة النص المستعاد داخل هرم القمع ، حيث تعاد صياغة اللغة المسيطرة او لغة المسيطرين على اللحظة العابرة في لهجة الاجترار . بل يكون مساهمتها في انشاء الجديد . والجديد هو الاصوات التي تتعدد وتتجاور في حوار ديمقراطي حر .

والثقافة هي صراع وارض صراع .

انها صراع ، لانها تكتب لغة الصراعات والتناقضات ،ولأنها لا تستطيع ان تكتب نفسها الا داخل الصراعات والتناقضات اليومية .

وهي ارض صراع ، لانها لا تستطيع الا ان تنحاز الى نفسها والى الذين يشكلون مصدرها ، وبهم يتشكل مستقبلها . وهي لذلك نص مفتوح.جاهز لم يجهز بعد . بداية تبدأ دائما . ولذلك ايضا فهي ارض لصراعها مع نفسها .

والثقافة هي حرية وفعل حرية . لا تنمو الا في الحرية ولا تتأكد الا حين تقاتل من اجل الحرية . والفعل كان البداية ، وهو البداية التي نصنعها دائما او نسقط ونموت . وفعل الحرية يعني اعلان القطيعة النهائية مع تلك العلاقة الملتبسة بين ثقافة السلطة وسلطة الثقافة . كأن المعارضة لا تنهض الا على ارض السلطة ، ولا تخاطب الا الرقيب الذي يجلس في مواجهتها او في داخلها !

والقطيعة هي اختيار ارض جديدة . اعلان الانفصال النهائي والرفض المطلق لهذا الالتباس المريب ، والانتماء الى الفعل . صياغة معادل متشابك مع آلام واحلام الذين تصنع لغتهم لغة الجديد الذي يولد . وتساهم من خلالها في ابداع رؤية مفتوحة لا يحدها الخوف ولا يؤطرها الوهم هنا تدخل الكتابة مغامرتها مع نفسها . تسقط كل الاوهام التي علقت بها ، وتبدأ مغامرتها مع ارضها الخاصة التي تؤسسها.مع بناء ثقافة المعارضة الجذرية .

والثقافة هي تجربة تجريب دائم . انها ثقافة تجريبية ـ طليعية ، او لا تكون . ففي زمن هذا الانهيار الجارف ، لا يكون الفعل الا بحثا ، ولا يكون الابداع الا تجريبا وتجربة . والتجريب لا يتأسس في فراغ ، انه يتأسس في التجربة الملموسة نفسها وكجزء منها . فحين تتدحرج المرحلة ، لا يستطيع اي فعل ان يتكون الا بالعلاقة مع التجربة الملموسة ، ولا تستطيع اية نظرية ان تتأسس الا كتلخيص للتجربة التاريخية .

فالابداع الحقيقي هو الذي يبدأ من هذا الآن ، ويرسم من الحاضر بكل تناقضاته افق المستقبل ، ويؤسس لنضج ثقافي آن لنا ان نصل اليه ، وآن لنا ان نسعى إلى اعلانه ، باعتبار انه هو هذا الضوء في فتات وحل زمننا الذي نعيش .

والثقافة هي رؤية نقدية ، هي نقد جذري وبادوات جذرية صنعتها تجربتنا التاريخية وتجارب الشعوب الاخرى ، نقد للثقافة المسيطرة ولنقدها المسيطر . نقد لحياتنا ولتعبيراتها المتعددة . نقد السلطة .

والنقد يبحث عن الانسان الذي يصنع تاريخه حين يستطيع ان ينقد هذا التاريخ والنقد بحث عن انفسنا وكتاباتنا وآفاق المحتمل الذي نسعى الى بلوغه .

والنقد لا يكون الا داخل الرؤيا داخل ان يكون الكاتب رائيا فيرى ، وشاهداً فيشهد . والرائي ــ الشاهد لا يعبر عن الذي يراه ، بل يكونه ، لا يعكس المرحلة ، بل يساهم في تغييرها وصياغة مستقبلها ، لا يكون محايدا ، لان المحايد هو الوجه الآخر البارد لسلطة القمع .

مجلة جديدة ، نعم .

جديدة لانها لا تنطلق من الفراغ ، بل من تراكم التجارب الابداعية العربية .

جديدة ، نعم .

لانها تسعى الى الجديد ، وجديدها ليس جديدها ، بل هو جديد الثقافة العربية ، جديد هذا الصوت الذي لم يختنق ، وهذا الوعي القادر على ان يلملم شتاته وينهض ، ويؤسس لاطار صغير ، قد يكون حاجة ، وقد يكون اعلانا عن الحاجة الى الصراخ المدوي .

لذلك ، يكون جديدها ، هو قدرتها ، على ان تكون ارضا للحوار والتعدد . ارضا للثقافة وعلاقة كتابة الثورة بثورة الكتابة التي تبدأ من جديد .

وهذا الصوت ليس جبلا .

الكرمل جبل يقع في فلسطين . وهذه « الكرمل » ليست الا اسما والاسم لا يدل على الشيء اذا لم يكن فعلا باتجاهه .

والاسم لا يدل الا على رغبتنا في ان نساهم في تأسيس فلسطين الرؤيا ، هذه الرؤيا المدهشة التي تتشكل من مزيج الدم والتوقعات والخيبة ، من هذا الامل الفذ الذي يولد من جديد .

مجلة جديدة ، نعم .

رسالة جديدة ، نعم ولا .

هذا الانهيار الشامل ليس انهيارنا ، ليس انهيار الابداع والامل ، ولا هو انهيار فلسطين الصراع والمعنى والمستقبل .

الانهيارات علنية ، والبديل يتشكل من الازمة والمجهول الذي يكور قبضاته ويتقدم لافتتاح مرحلته وامتلاكها حول اسم فلسطين التي تتفجر اشارات وكلمة سر لم تعد سرية ..

هذا الصوت ليس جبلا ،

ولكن يطمح الى ان ينحت طريقا في حجر الطريق الى الجبل .

(هيئة التحرير)

شعـــر

المضــيق

سعدي يوسف

لم تجلس الأمّ الصغيرة تحت تاج من غصون الياسمين ، وقد ولُدتُ . مهيأ ركن السقيفة لي . بلادٌ من نخيلِ ابي الخصيب . وحفنةٌ من تمرها بيديّ . كوخُ السّعفِ قصري حين يأتي في الشتاء الرطب ماء الله . غصـنُ التـوت قصري في الظهيرة . البستني الأمُّ في استعجالها قدمين حافيتين ، جِكْ جِكْ جِكْ . . . اخوّض في المياه ، وفي سماءِ « الخبزُ ـ لا ـ يأتـي ـ كمـا ـ لَا ـ يهبط ـ العصفور ـ في ـ كفّ ـ الصبيّ .

اجوعُ حتى اعلك الاغصان
حتى اعلك المطاط
حتى اعلك الثوب الوحيد
واعلك الغَرَبَ المخبأ في مذاق الشّبّ
شَبٌّ الشابّ ، شَبّ الشابّ ، شب الشاب
شبّ الشاب ، شب الشاب ، شب الشاب

لكن ظلت القدمان حافيتين : جِكْ جِكْ جِكْ . . .
اخوّض في تظاهرةٍ ، واهتف عند رأس الجسر ، اهتف في تظاهرةِ « البلادُ ـ تريد ـ خبزاً ـ لا ـ رصاصاً »
ثم اسقط جائعا . . .

واخترت ان اتتبع الأنهار ، عبر خرائط الدنيا وباطن راحتي ، في حلْقة الفانوس أنهاري تدور ، وتقفز الأسماك والاشناتُ حولي . راحتي تستقبـل البحارة الغرباء . يأتيني قراصنةٌ بأثواب الملائكة . . . الصحابـة يسكنـون

توهَّجَ الفانوس في ركن السقيفة . ايها الوجه الالهي : انتظرتك . . . هل ترى نمضي معاً في هجرةٍ اولى ؟ و ـ هـ ـ و ـ لا ـ لا ـ و ـ هـ ـ و ـ لا ـ لا ـ و ـ هـ ـ و ـ لا ـ لا ـ الى ترنيمة الأحباش . . . مومباسا ، وزهرة حضرموت ، ويدخل العمال ملتحفين جزّات الخراف ، مهاجرين الى بلادٍ لستُ اعرفها . . . تقول كتابةٌ أولى : ستبصرها بباطن راحتيك . . . فتدخل النهر المقدس ، حافياً ، متألق العينين ، تهبط في القرارةِ . . . ثم تنهض عبر اغنية البلاد الى البلاد . . .

لكأنني اتحسس السعف القديم ، اجيء منزلقاً على الأغصان . . . تلتفّ الجذور عليّ . رائحةُ التراب تكاد تخنقني . وفي رئتيّ يمنحني الهبوط المشتهى رئتين . . . آهِ للغناء بنسمة اخرى ، وللأرض التي التبست ، ولليد مُرّةً وطليقةً كالجذرِ ، للرأس المدوّخ بالروائح : قنّبٌ في الماء . اسماكٌ بباطن راحتي . امرأةٌ تَجَرَّدُ من ملابسها الحميمة . عشبةٌ في بحر سومر . خندقٌ في الماندارين . اتولد الأشياء من اضدادها ؟ والأرضُ من ينبوعنا السريّ ؟ والأغصانُ من شكلِ التفحُّمِ ؟ هل سنمضي من مضيق الأرض نحو الأرض ؟ ماذا نرتجي لو ضاقت الدنيا . . . وأطبقت الجهات الأربعُ ؟ الموتى ؟ . . .

بيروت ١٠/ ١/ ١٩٨١

شعـــر

غافلتك وشربت كأس الخليل

عز الدين المناصرة

١ ـ بعثات دراسيه

في مطعم فندق الحزب
رفعتُ كأسي في صحته
ورفع كأسه في صحتي
ورفعنا كأسينا . . في صحتينا
وكان مشرق القلب وحزينا جدا
سألته عن رمّان « كفركنا » ،
دم السيّد ، نبيذهُ ، رائحة المسك
ولا أقول دم الشهداء
فبكى حبيبته القديمة . . واستقال من السؤال
هل أرسلوك في بعثة دراسيه ؟!!
وأكمل وهو ينفث سيجارته :
مثلما ارسلوني
شجر الشرطة السرية
يتفيأ في الأعالي
قلت : اتعلم اللغات مثل جدّي كنعان
الذي كان يلاحق الجليليات
بثيابه المزركشه وفرسه البيضاء
واسنانه الذهبية كسنابل مرج بن عامر

أبكي قرب اثافي الأعراب الذين مرّوا من هنا
حينئذ ،
دقّ كأسه فانشقّ الى عشرين
وانطلقنا نحو جبل الكرمل نرقب البحر
نهرس لوز رام الله بغيظ بين اسناننا الصدئه
ـ . . وعكا . . ؟
سيظل السور شاهدا انهم لم يستطيعوا
ويا خوف عكا من هدير البحر !!
وبكى ، بكى ، بكى . . .
حتى ايقظنا ديك الفجر ، ضجيج الترام
قال : القهوة سيدة الاحكام
قلت : القهوة سيدة الاحكام
وَدّعَني . . ودّعتُهُ
لوّح بحرف النصر والدمعة في عينيه
وضاع في الزحام
ولم اره منذ سنين
وبالضبط ـ منذ ثلاثين عام .

٢ ـ اوروبا ترقص

تستيقظ اوروبا من نبيذ الليلة الماضيه
واكون مستعداً لسماع وقع صداك البعيد
صباح ماطرٌ . . وامرأة ـ يا خالق السرّ ـ تصطلي
بجحيم موسيقى تنبعث كصهيل جنود الاسرائيليين
المغيرين على قرانا الممتدة بين الشوك والمسامير
سأودع عذابي برقصةٍ [الرقص حنين الاحفاد
لهرس عظام الاجداد
الرقص : انا . . والحزن على ميعاد

شعـــر

اشواقُ عبيدٍ لمخاصرة نساء الاسياد]
هاأنذا أُشعل اوتار حنيني
وسياج مدامع اهلي
إضاءة عابرة ـ لا فرق ـ اغداً
سأرى أمي ، هو السؤال المؤجل أبداً
أم انهيار دمي لغدٍ آخر
موسيقى ، يا موسيقى :
وهج الشرق في الشرايين ،
توقٌ لصلاة قرب اسوارك ،
تلويحٌ لعصافير ترتعش على جدران الكنيسة ،
استرخاءٌ تحت شجرة بلوط في الساحة ،
بئر في منتصف القرية ،
شيوخ يلعبون الورق
يغازلون امرأة تمرّ
ويقيسونها بالاشبار
زيتونة في المدخل ،
وأحزان أخرى :
سأنظم احزاني كجوقة نواطير الكروم
المطر يسح الآن من سماء خاصة ،
من مزابل الطفولة المليئة ببذور التمر
البحر الميت عاد من رقاده الشتوي
قرب حزام المستعمرات .
اوروبا يا اوروبا يا اوروبا
ارقصي ، ارقصي
وانا استعد لسماع لظاها
نهر الليطاني يُسرسِبُ ماؤه من دموعي
يسري كنبيذ الليل الموحش في دمي الآن
في دمي الآن
في دمي .

اغداً سأرى أمي
هو السؤال المؤجل أبداً
تشبهين ارتجاج شراييني امام حب جديد
كلما وصلت مناديلك دون رقابه
هاأنذا أغادر . . واوروبا
غارقة في جحيم الموسيقى
وأنت كحلم بعيد ، بعيد ، بعيد ، . . . د
واحسرتاه !!

٣ ـ ارتكب حماقاتي . . واعود اليك

سافرتْ جفرا الى الكرمل
لماذا سافرتْ جفرا الى الكرمل
سافرتْ جفرا الى الكرمل
لتجلب لـي
سراً مدفوناً في حجارة ٤٨ .
سافرتْ جفرا الى نابلس
لماذا سافرتْ جفرا الى نابلس
لتبحث عن قدمين تناثرتا في التراب .
سافرتْ جفرا الى الاردن
لماذا سافرتْ جفرا الى الاردن
سافرت جفرا الى الاردن
تلملم قطرات دم تناثرت في الاحراش .
سافرتْ جفرا الى حلحول
لماذا سافرت جفرا الى حلحول
سافرتْ جفرا الى حلحول
لتزور قبر رابعه .
سافرتْ جفرا الى « بني نعيم »

شعـــر

لماذا سافرتْ جفرا الى « بني نعيم »
سافرتْ جفرا الى بني نعيم
لتجلب لي لوزا اخضر وحمامه
ودم في البقيع وصورة هند .
سافرتْ جفرا الى جنوب لبنان
لماذا سافرت جفرا الى جنوب لبنان
تنظر الى المدينة الاخرى
يفصلها الليطاني عنها
ينهمر الدم من عينيها
فمتى ينهمر الرصاص ؟!

ارتكب حماقاتي ، واعود اليك
أخونك مع زوجتي
وأعود إليك !!
صَفَنْتُ . أعني وضعت يدي على خدّي
قرب ضفة النهر الموحش في الضواحي الغريبه
انا عز الدين المناصرة
سليل الكنعانيين ،
قبطان سفن الزجاج المحملة بالحروف ،
مرآة المروج الشمالية ،
من « بني نعيم » . . حتى « دالية الكرمل »
هو قلبي الذي يتمدد تحت بساطير الجنود
ولا أعترف
أنا الذي زرعت القنبله
دمي هو الراكض كالنهر في جروح الأرض
ولا اشكو
فالشكوى لغير« بني نعيم » . . مذلّه .

٤ ـ قصيدة الحجر

وما رميتَ اذْ رميت
ولكن الطفل ألقى حجراً
في وجه الجندي .

هذا زمن الحجر الذي لا يظل ملموما
وقت الحوادث
زمن الاشتعال ، ها هي القرى
تنفض غبار العثمانيين ،
والجليل يمدّ لسانه ،
أمي شجيرة صبّار مزروعة ،
شرقي مستعمرة « كريات اربع » .
هجم الطفل على البلدوزر :
هذا جسدي ، خذوه
ورمى حجراً في وجوههم :
كان ابراهيم غريبا ، بللنا جفاف شفتيه
ومنحناه قبراً لـ « سارة » الغريبه
في سفحِ جبل الجوهر
وما اكتفى ابن « . . . » بهذا .
وانا جالسٌ قرب خرير انهار المنفى
توشوش جراحكم في قلبي المتعب من الترحال
استمع . . والاسلاك تنخر جمجمتي وعظامي .
مدامع العشاق قرب الصفصاف ،
نجم مختبىء في مغاور الجبال
ينتظر فرصة الانقضاض على الثكنه
في الليل ارسلت لجفرا . سأزورك

اعدّي لنا ما استطعت من قوة . . . وزاد
حان الوداع ـ ملتقانا ، سهل الغزلان
وإن راقبوك او ان هاجساً اخبرك
اتركي آثارك قرب العريشة عند نبع الماء
انني اتبع حبيبي ، حيثما نفوه
سأجيء اليك كضيف ثقيل في منتصف الليل
فاتركي علامة قرب الشجره .
قولي للرعيان ان ينشدوا اغنية الحجر
على مزاميرهم
او . . .
اقترح التالي :
قولي للغيمة . . . يا غيمه
هل تتركين حبيبي بين مخالب الوحوش
عندما تمطر الارض طيراً ابابيل
أكون قد كتبت قصيدة الحجر

٥ ـ غافلتك . . . وشربت كأس الخليل

اسئلةً ، لا تلقوا ايها الاحبة
فالخليل عنب دمي
واذا شئتم ان احدد اكثر :
دموع السيّد يوم اعتلى الخشبه
واذا شئتم الوضوح :
قش ، حصادون ، منازل مهدومه .
والخليل عصافير تنقر لبّ الرمان
فَيَنْجنُّ الرمّان ويخجل ،
استيقاظ ثعالب الوادي ،
هديل حمائم في اعالي الصخور ،

سجون ،
بركةٌ تستّلُ هديرها من عروق الجبل
رعاةٌ ، حراثون وثوّار .
من جهتي ـ الله يعلم ـ يتلعثم في حضرتك
لساني
لا يهمّ العنب ان يتأكد من صحة نسله
ولا اعتب على الدول المجاوره
قلت لأبي ذر
هل انا رومانتيكي كما تدعي ،
ولماذا تكذب عليّ ،
لماذا تشهر النظريات كسلعة
ذاك دم ، انظر انه يتململ في مقبرة الشهداء .
تلك مدن تعارفنا عليها في بطاقات البريد
ايها الفلسطيني المقيم في صحرائهم
سأحاول تصحيح وطني المائل نحو موت كنعان
سأقول : اذاعات بدوية ، اعرابٌ
يبحثون في روث الإبل عن زبد البحر
واختلف العاشقون من يحضر ماء الغصون
من المنون ، من عتمة السجون
سأقول للشاعر القابع في السجن
انت ممثلنا الشرعي الوحيد ،
ممثلنا في الضوء
ونحن ممثلوك في الظلام
هل تذكر ـ والذكرى اندثار
كيف قلنا موعدنا الجبل الاحمر
وما اوفينا بالوعد .
سوف ابدأ وانسق الرويّ والقافيه
مع اللوز الاخضر والسمّاق والزعرور

شعـــر

ثم أصل الى النتيجه :
الحجر قافيتي والقنبلة الرَوِيّ
وسأنتحي جانبا واقول ما قاله ،
جدي كنعان ، قبل انحلال الشرايين ورحيلِ القبائل :
« الارض لمن يغازلها »
هل اعجبك التأويل ، الملصق يا حزينتي
ما لمناديلك سوداء وقصائدك مستوية
مع العرش ، هل النسيان كلمة شعريه ؟!
نحن مدينون لدمع الخليل - اترك مساحة بيضاء
كي يتغزل الشعراء فيك
واواصل : حين وصلت الى الحدود
استرخت اعضائي وعرفت الامثوله
حزينٌ كأرملة في اليوم الثالث ،
تخجلون من قرآن دمعي
وحين وصلت الى رحم الأرض
اشرأبّ قلبي وصرخت :
لا حول الله
ولا حول ولا قوة الا بحجري ، قنبلتي
ويقيني .
فاحمل أحجارك يا وطني . . واهجم
لا تخشَ غبارهم الذري
المطر من البحر يعود الى البحر
والحجر من الأرض ولا يفنى
الحجر قصيدتنا
الحجر سلام الأرض .

وداعاً ديسمبر

أمل دنقل

(١)

تتساقط أوراق « ديسمبر » الباهته !

. . . .

هو عمر من الريح

[هذا الذي بين أن تترك الورقةُ الغصن . .
حتى تلامس أطرافها حافة الأرض]

عمر من الاضطراب .
فافترشن جواريَ
(أيتها الباحثات عن الذات)
وجه التراب

وتعالَيْنَ ، نروِ الأقاصيص عن راحة الروح ،
عن لذة الاغتراب
وعبودية الأغصن الثابته !

(٢)

أخذوا أصدقائي للسجن ،
لكنهم في ليالي الحنين

يقبلون ، لنشرب كأسين في البار
ذي الردهة الخاليه !

فاذا دقت الساعة القاسيه
صفق الخدم المتعبون
فاختفى أصدقائي وهم يضحكون
ـ نلتقي ثانيه .
ـ نلتقي الليلة الآتيه .
. . .   . . .

بعد أن خرجوا : انقطع الخيط ما بيننا
واستطال السكون

كان ما بينهم ذكريات . . وخبز مرير . . ومسحة حزن
قلت : ها أصبحوا ورقاً ثابتا في شجيرة سجن
فمتى يفلتون
من الزمن المتوقف في ردهات الجنون ؟

(٣)

ها هو الرخ ذو المخلبين يحوم . .
ليحمل جثة ديسمبر الساخنه
ها هو الرخ يهبط . .
والشمس ترخي على وجهها طرحة السحب الداكنه .

قالت الراهبات « سلام على الأرض ! » ،
يا أيها الرخ :
كم جثة حملتها مخالبك الأبدية خلف الجبل

ما الذي أنت تأخذ ؟
لا شيء إلا التوابيت ،

لا شيء الا المبادلة . . الخائنه
جثث تتراكم في الضفة الساكنه

بينما نحن نمتلك : النور ـ بجع البحيرات ـ صوت الكناريا ـ
مجالسة الورد ـ ترنيمة الأم للمهد ـ رقص البنات
الصغيرات في العرس ـ تمتمة القط في الصلوات ـ التحير
في لون عين الحبيبة ـ طعم القبل

بينما أنت في ظلمة العدم الآسنه
تتلقى النفايات تلو النايات دون ملل
عاجزاً عن ملامسة الفرح العذب ،
عن رعشة القلب ،
عن أن تطهر روحك بالرقة الفاتنه ؟

(٤)

قلت للورق المتساقط من ذكريات الشجر
انني أترك الآن ـ مثلك ـ غصني القديم
حيث تلقي بي الريح أرسو . .
وليس معي غير حزن مقيم
وجواز سفر !

شعر

قصيدة بيروت

محمود درويش

تُفَّاحةٌ للبحر . نرجسةُ الرخام . فراشةٌ حجريةٌ . بيروت . شكلُ الروح في المرآة .

وَصْفُ المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروتُ من تَعَبٍ ومن ذَهَبٍ ، وأندلس وشام .

فضَّةٌ . زَبَد . وصايا الأرض في ريش الحمام .

وفاةُ سنبلة . تشرُّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت . لم أسمع دمي من قبلُ ينطقُ باسم عاشقةٍ تنام على دمي . . . وتنامُ . .

مِنْ مَطَرٍ على البحر اكتشفنا الإسم من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب كأنَّنا أسلافنا نأتي الى بيروت كي نأتي الى بيروت . . .

من مَطَرٍ بَنَيْنا كوخنا ، والرِيحُ لاتجري فلا نجري كأنَ الريح مسمار على الصلصال تحفر قبونا فننام مثل النمل في القبو الصغير

كأننا كنا نُغَنِّي خلسةً :

بيروتُ خيمتُنا
بيروتُ نجمتُنا

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

أسلمنا الغزاةُ الى أهالينا

فما كدنا نعضُّ الأرض حتى انقضَّ حامينا على الأعراس والذكرى فوزَّعنا أغانينا على الحُرّاس .

مِنْ ملكٍ على عرش

الى ملك على نعش

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

لم نعثر على شَبَهٍ نهائيٍّ سوى دمنا

ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيّا

ولم نعثر على ما يجعل السَّجان وديّا

ولم نعثر على شيء يَدُلُّ على هويتنا

سوى دمنا الذي يتسلَّق الجدران . .

نُنشدُ خلسةً :

بيروتُ خيمتُنا

بيروت نجمتُنا

ونافذةٌ تطلُّ على رصاص البحرِ

يسرقنا جميعاً شارعٍ ومُوَشَّح .

بيروتُ شكل الظلِّ .

أجملُ من قصيدتها وأسهلُ من كلام الناس تُغرينا بألف مدينة مفتوحة وبأبجدياتٍ جديده ،

بيروتُ خيمتُنا الوحيدة

بيروتُ نجمتُنا الوحيدة

هل تمدَّدنا على صفصافها لنقيس اجساداً محاها البحر عن أجسادنا ، جئنا الى بيروت من أسمائنا الأولى

شعـــر

نفتِّشُ عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلب . .
سال القلبُ سال . .
وهل تمدَّدنا على الأطلال كي نَزِنَ الشمال بقامة الأغلال ؟ مال الظـلّ
مال عليَّ ، كسَّرني وبعثرني
وطال الظلُّ طال . .
ليَسرّوَ الشجر الـذي يسرو ليحملنـا من الأعنـاق عنقـوداً من القتلى بلا سببِ . .
وجئنا من بلادٍ لا بلاد لها
وجئنا من يد الفصحى ومن تَعَبِ . .
خرابُ هذه الأرض التي تمتدُّ من قصر الأمير الى زنازنا
ومـن أحلامنـا الأولى الى . . حطـبِ
فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروتُ !
أعطينا جداراً كي نرى أُفقاً ونافذةً من اللهبِ .
وأعطينا جداراً كي نُعلِّق فوقه سَدُومَ
التي انقسمتْ الى عشرين مملكةً
تبيعُ النفط . . والعربي
وأعطينا جداراً واحداً
لنصيح في شبه الجزيرةْ :

بيروت خيمتُنا الأخيرةْ
بيروتُ نجمتُنا الأخيرة

أُفق رصاصيٌّ تناثر في الأُفُقْ
طُرُق من الصدف استدارتْ في الطُرُقْ

ومن المحيط الى الجحيم
من الجحيم الى الخليج
ومن اليمين الى اليمين الى الوسطْ
شاهدتُ مشنقةً فقط
شاهدت مشنقةً بحبلٍ
واحدٍ
من أجل مليونيْ عُنُقْ !

بيروت ! من أَين الطريقُ الى نوافذ قُرْطُبهْ
أَنا لا أُهاجرُ مَرتَّين
ولا أُحبُّك مرتين
ولا أَرى في البحر غير البحر . .
لكنِّي أُحوِّم حول أَحلامي
وأَدعو الأَرض جمجمةً لروحي المتعبه
وأُريد أَن أَمشي
لأَمشي
ثم أَسقط في الطريق
الى نوافذ قرطبه

بيروتُ شاهدةً على قلبي

وأرحلُ عن شوارعها وعنِّي
عالقاً بقصيدةٍ لا تنتهي
وأقولُ : ناري لا تموتُ . .
على البنايات الحمامُ
على بقاياها السلام . .
أطوي المدينة مثلما أطوي الكتاب
وأحملُ الأرض الصغيرة مثل كيسٍ من سحابْ
أصحو وأبحثُ في ملابس جُثّتي عنّي
فنضحك : نحن ما زلنا على قيد الحياةِ
وسائرِ الحُكّام
شكراً للجريدة لم تقل اني سقطتُ هناك سهواً . .
أفتحُ الطُرُقَ الصغيرة للهواء وخطوتي والاصدقاء العابرين
وتاجرِ الخبز الخبيث ، وصورة البحر الجديدة
شكراً لبيروت الضباب
شكراً لبيروت الخراب . .
تكسَّرتْ روحي ، سأرمي جُثّتي لتصيبني الغز واتُ ثانيةً
ويُسْلمني الغزاةُ الى القصيدة . .
أحمل اللغة المطيعة كالسحابةِ
فوق أرصفة القراءة والكتابة :
« إن هذا البحر يترك عندنا آذانــه وعيونــه »
ويعود نحو البحر بحرّيا

. . وأحمل أرض كنعانَ التي اختلف الغـزاةُ على مقابرهـا ومـا اختلف الرواةُ على الذي اختلف الغزاةُ عليهِ
من حجرٍ ستنشأ دولــةُ الغيتو

ومن حجرٍ سننشيء دولةَ العُشّاقِ

أرتجلُ الوداع

وتغرقُ المدنُ الصغيرةُ في عباراتٍ مشابهة وينمو الجرحُ فوق الرمح أو يتناوبان عليَّ

حتى ينتهي هذا النشيد . .

وأهبط الدَرَجَ الذي لا ينتهي بالقبو والأعراس أصعدُ مرةً أُخرى على الدرج الذي لا ينتهي بقصيدةٍ . .

أهذي قليلاً كي يكون الصحوُ والجلاَّدُ . .

أصرخُ : أيها الميلادُ عَذِّبْني لأصرخ أيها الميلادُ . .

منْ أجل التداعي أمتطي درب الشآم

لعلَّ لي رؤ يا

وأخجلُ من صدى الأجراس وهو يجيئني صَدَأًوأصرخُ في أثينا : كيف تنهارين فينا ؟

ثُمَّ أهمسُ في خيام البدو :

وجهي ليس حنطيًا تماماً والعروقُ مليئةٌ بالقمح . .

أسأل آخر الاسلام :

هل في البدء كان النفطُ

أم في البدء كان السخط ؟

أهذي ، رُبمَّا أبدو غريباً عن بني قومي ، فقد يفرنقعُ الشعراءُ عن لغتي قليلاً

كي أُنظِّفها من الماضي ومنهم . .

لم أجد جدوى من الكلمات الا رغبة الكلمات

في تغيير صاحبها . .

« وداعاً للذي سنراهُ

شعـــر

للفجر الذي سيشقنا عمّا قليلْ
لمدينةٍ ستعيدنُا لمدينةٍ
لتطول رحلتُنا وحكمتُنا
وداعاً للسيوف وللنخيل
لحمامةٍ ستطير من قلبين محروقين بالماضي
الى سقفٍ من القرميد . .

هل مَرَّ المحاربُ من هُنا
كقذيفةٍ في الحرب ؟
هل كسرتْ شظاياها كؤوس الشاي في المقهى ؟
أرى مُدُناً من الورق المسلَّح بالملوك وبدلة الكاكي،أرى مُدُناً تتوِّج فاتحيها
والشرقُ عكس الغرب أحياناً
وشرقُ الغرب أحياناً
وصورتُهُ وسلعته . .
أرى مُدُناً تتوِّجُ فاتحيها
وتصدِّرُ الشهداء كي تستورد الويسكي
وأحدثَ منجزات الجنس والتعذيبِ . .
هل مَرَّ المحاربُ من هنا
كقذيفةٍ في الحرب ؟
هل كسرتْ شظاياهُ كؤوس الشاي في المقهى ؟
أرى مُدُناً تعلِّقُ عاشقيها
فوق أغصان الحديدْ
وتشرِّدُ الأسماء عند الفجر . .
. . عند الفجر يأتي سادنُ الصَنَم الوحيد
ماذا نودّع غير هذا السجن ؟
ماذا يخسر السجناء ؟

نمشي نحو أُغنية بعيدة
نمشي الى الحرية الأولى
فنلمس فتنةَ الدنيا لأوَّل مرة في العمر . .
هذا الفجر أزرق
والهواءُ يُرى ويؤكل مثل حَبٍّ التين
نصعدُ
واحداً
وثلاثةً
مائةً
وألفا
باسم شعب نائم في هذه الساعاتِ
عند الفجر عند الفجر ، نختتمُ القصيدة
ونرتِّب الفوضى على درجات هذا الفجر
بوركت الحياةُ
وبُورك الاحياءُ
فوق الأرض
لا تحت الطغاة
تحيا الحياة !
تحيا الحياة !

قَمَرٌ على بعلبكْ
ودمٌ على بيروتْ
يا حلوُ ، من صبَّكْ
فرساً من الياقوت !

شعر

قل لي ، ومن كَبَّكْ
نهرين في تابوتْ !
يا ليت لي قلبكْ
لأموت حين أموت

.. من مبنى بلا معنى الى معنى بلا مبنى وجدنا الحربَ ..
هل بيروتُ مرآة لنكسرها وندخل في الشظايا
أم مرايا نحن يكسرنا الهواءُ ؟
تعال يا جنديُّ حَدِّثني عن الشرطيّ :
هل أوصلتَ أزهاري الى الشبَّاك ؟
هل بلَّغتَ صمتي للذين أُحبُّهم ولأول الشهداء ؟
هل قتلاك ماتوا فيك من أَجلي وأَجل البحر ..
أم هجموا عليَّ وجرَّدوني من يد امرأةٍ
تُعِدُّ الناي لي والشاي للمتحاربين ؟
وهل تغيَّرت الكنيسةُ بعدما خلعوا على المطران زيّاً عسكرياً ؟
أم تغيّرت الفريسةُ ؟
هل تغيرت الكنيسةُ
أمَ تغيَّرنا ؟

شوارعُ حولنا تلتفُّ
خذ بيروت من بيروت ، وزِّعها على المدنِ
النتيجةُ : فسحة للقبو
ضع بيروت في بيروت ، واسحبها من المدنِ
النتيجة : حانةٌ للهو .

.. نمشي بين قنبلتين
ـ هل نعتادُ هذا الموت ؟
ـ نعتاد الحياة وشهوةً لا تنتهي
ـ هل تعرف القتلى جميعاً ؟
ـ أعرف العُشّاق من نظراتهم
ـ وأرى عليها القاتلات الراضيات بسحرهن وكيدهن

.. وننحني لتمرَّ قنبلة ؟
نتابعُ ذكريات الحرب في ايامها الأولى
ـ تُرى ، ذهبتْ قصيدتُنا سدى ؟
ـ لا .. لا أظنُ
ـ إذن ، لماذا تسبقُ الحربُ القصيدة
ـ نطلبُ الايقاع من حجر فلا يأتي
وللشعراء آلهة قديمة

.. وتمرُ قنبلة ؟ فندخل حانةً في فندق الكومودور
ـ يعجبني كثيراً صمتُ رامبو
أو رسائله التي نطقتْ بها إفريقيا
ـ وخسرتُ كافافي
ـ لماذا ؟
ـ قال لي : لا تترك الاسكندرية باحثاً عن غيرها
ـ ووجدتُ كافكا تحت جلدي نائماً
وملائماً لعباءة الكابوس ، والبوليس فينا
ـ إرفعوا عنّي يديّ
ـ ماذا ترى في الأفْق ؟
ـ أفقاً آخراً

شعـــر

ـ هل تعرف القتلى جميعاً ؟
ـ والذين سيُولدون . .
سيولدونْ
تحت الشجرْ
وسيولدونْ
تحت المطرْ
وسيولدونَ
من الحجرْ
وسيُولدون
من الشظايا
يولدون
من المرايا
يولدون
من الزوايا
وسيُولدون
من الهزائم
يولدون
من الخواتم
يولدون
من البراعم
وسيولدون
من البداية
يولدون
من الحكاية
يولدون
بلا نهايةْ

وسيولدون ، ويكبرون ، ويُقتلون ،
ويولدون ، ويولدون ، ويولدون

فسّر ما يلي :
بيروتْ (بحر - حرب - حبر - ربح)
البحرُ : أبيض أو رصاصيٌّ ، وفي ابريل أخضرُ ،
أزرق ، لكنه يحمرُّ في كل الشهور اذا غضبْ
والبحر : مال على دمي
ليكون صورة مَنْ أُحِبُّ

الحربُ : تهدمُ مسرحيتنا لنلعب دون نصّ أو كتاب
والحرب : ذاكرةُ البدائيين والمتحضرين
والحرب : أولها دماء
والحرب : آخرها هواء
والحرب : تثقب ظلّنا لتمرَّ من بابٍ لباب

ألحبرُ : للفصحى ، وللضباط ، والمتفرجين على أغانينا
وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين
الحبر : نَمْل أسود ، أو سيِّد
والحبرُ : برزخُنا الأمين

والربحُ : مُشْتَقٌّ من الحرب التي لا تنتهي

شعـــر

منذ ارتدتْ أجسادُنا المحراث
منذ الرحلة الأولى الى صيد الظباء
حتى بزوغ الاشتراكيين في آسيا وفي إفريقيا !
والربح : يحكمنا
يشرِّدنا عن الأَدوات والكلمات
يسرقُ لحمنا
ويبيعُهُ
بيروت ـ أسواق على البحر
اقتصاد يهدم الانتاج
كي يبني المطاعم والفنادق . .
دولة في شارعٍ أو شُقَّةٍ
مقهى يدور كزهرة الصبَّار نحو الشمس
وَصْفٌ للرحيل وللجمال الحُرّ
فردوسُ الدقائق
مقعدٌ في ريش عُصفورٍ
جبال تنحني للبحر
بحرٌ صاعدٌ نحو الجبال
غزالةٌ مذبوحةٌ بجناح دوريّ
وشعبٌ لا يحبُ الظلّ
بيروتُ ـ الشوارعُ في سُفُنْ
بيروت ـ ميناء لتجميع المُدُنْ

دارتْ علينا واستدارت . أدبرت واستدبرتْ
هل غيمةٌ أُخرى تخون الناظرين اليك يا بيروت ؟

هندسةٌ تلائمُ شهوة الفئة الجديدة
طحلب الايام بين المدِّ والجزر
النفايات التي طارت من الطبقات نحو العرش . .
هندسة التحلُّل والتشكُّل
واختلاط السائرين على الرصيف عشية الزلزال . .
دارتْ واستدارتْ
هندسيَّتها خطوط العالم الآتي الى السوق الجديدة
يُشترى ويُباع . يعلو ثم يهبط مثل اسعار الدولار
وأُونصةِ الذهب التي تعلو وتهبط وفق اسعار الدم الشرقي
لا . . بيروت بوصلة المحارب . .
نأخذُ الاولاد نحو البحر كي يثقوا بنا . .
مَلِكٌ هو الملك الجديد . .
وصوت فيروز الموزَّعُ بالتساوي بين طائفتين
يرشدنا الى ما يجعل الاعداء عائلة
ولبنان انتظارا بين مرحلتين من تاريخنا العربيّ :
واحدة . . لقمع الله
والأخرى . . لقمع البدو

ـ هل ضاق الطريقُ
ومن خُطاك الدربُ يبدأ يا رفيق ؟
ـ مُحاصرٌ بالبحر والكتب المقدسة
ـ انتهينا ؟
ـ لا . سنصمد مثل آثار القدامى
مثل جمجمة على الايام نصمدُ
كالهواء ونظرة الشهداء نصمدُ

شعر

يخلطان الليل بالمتراس . ينتظران ما لا يعرفان
يخبئان العالم العربي في مِزقٍ تُسمَّى وحدةً . .
يتقاسمان الليل :
ـ ليلى لا تصَدقني
ولكني أُصَدِّقُ حَلْمتيها حين تنتفضان . .
أغرتني بمشيتها الرشيقة :
ايطلا ظبي ، وساقُ غزالةٍ ، وجناح شحرور ، وومضةُ شمعدان
كُلّما عانقتُها طلبتْ رصاصا طائشا
ـ ملك هو الملك الجديد
ـ الى متى نلهو بهذا الموت ؟
ـ لا ادري ، ولكنّا سنحرس شاعراً في المهرجان
ـ لأيٍّ حزبٍ ينتمي ؟
ـ حزب الدفاع عن البنوك الاجنبية واقتحام البرلمان
ـ الى متى تتكاثر الاحزابُ ، والطبقات قَلَّتْ يا رفيق الليل ؟
ـ لا ادري ،
ولكن ربما اقضي عليك ، وربما تقضي عليَّ
اذا اختلفنا حول تفسير الأنوثة . .
ـ انها الجمرُ الذي يأتي من الساقين
يحرقنا
ـ هي الصدر الذي يتنفَّس الامواج
يغرقنا
ـ هي العينان حين تضيِّعان بداية الدنيا
ـ هي العُنُقُ الذي يُشرَب
ـ هي الشفتان حين تناديان الكوكب المالح
ـ هي الغامض
ـ هي الواضح

ـ سأقتلك . المسدَّسُ جاهز . ملك هو الملك ،
المسدَّس جاهز .
بيروتُ شكلُ الشكل
هندسةُ الخراب . .

الاربعاء . السبت . بائعةُ الخواتم
حاجز التفتيش . صيَّاد . غنائم
لغة وفوضى . ليلة الاثنين .
قد صعدوا السلالم
وتناولوا ارزاقهم . من ليس منّا
فهو من عَرَبٍ وعاربة . سوائم
يوم الثلاثاء . الخميس . الاربعاء
وتأبطوا تسعين جيتاراً وغنُّوا
حول مائدة الشواء الآدمي .

قَمَرٌ على بعلبكْ
ودمٌ على بيروتْ
يا حلو ، من صبَّكْ
فرساً من الياقوتْ
قل لي ، ومن كَبَّكْ
نهرين في تابوت
يا ليت لي قلبك
لأموتَ حين أموتُ . .

شعر

. . احرقنا مراكبنا . وعلَّقنا كواكبنا على الاسوار .
نحن الواقفين على خطوط النار نعلن ما يلي :

بيروتُ تُفّاحه
والقلبُ لا يضحكْ
وحصارنا واحهْ
في عالمٍ يهلكْ
سنرقّصُ الساحهْ
ونزوّجُ الليلكْ

أحرقنا مراكبنا . وعلقنا كواكبنا على الاسوار
لم نبحث عن الاجداد في شجر الخرائط
لم نسافر خارج الخبز النقيِّ وثوبنا الطينيِّ
لم نرسل الى صَدَف البحيرات القديمة صورة الآباء
لم نولد لنسأل : كيف تم الانتقالُ الفذُّ مما ليس عضوياً
الى العضوي ؟
لم نولد لنسأل . .
قد وُلدنا كيفما اتفق
انتشرنا كالنمال على الحصيرة
ثم أصبحنا خيولاً تسحبُ العربات
نحن الواقفين على خطوط النار
أحرقنا زوارقنا ، وعانقنا بنادقنا
سنوقظ هذه الارض التي استندت الى دمْنا
سنوقظها ، ونخرج من خلاياها ضحايانا
سنغسل شعرهم بدموعنا البيضاء
نسكبُ فوق ايديهم حليب الروح كي يستيقظوا
ونرش فوق جفونهم اصواتنا :

قوموا ارجعوا للبيت يا أحبابنا
عودوا الى الريح التي اقتلعت جنوب الارض من أضلاعنا
عودوا إلى البحر الذي لايذكر الموتى ولا الأحياء
عودوا مرة أخرى
فلم نذهب وراء خطاكُمُ عبثاً
مراكبنا هنا احترقت
وليس سواكمُ ارض ندافع عن تعرُّجها وحنطتها
سندفع عنكمُ النسيان ، نحمِيكُمْ
بأسلحةٍ صككناها لكم من عَظْم أيديكمْ
نسيّجكُمْ بجمجمة لَكُمْ
وبركبةٍ زَلَقَتْ
فليس سواكُمُ أرضٌ نسمِّرُ فوقها أقدامنا . .
عودوا لنحميكُمْ . .
ولو أنَّا على حَجرٍ ذُبحنا
لن نغادر ساحة الصمت التي سَوَّتْ أياديكُمْ
سنفديها ونفديكُمْ
مراكبنا هنا احترقتْ
وخَيَّمنا على الريح التي اختنقتْ هنا فيكُمْ
ولو صعدتْ جيوشُ الأرض هذا الحائط البشريَّ
لن نرتدَّ عن جغرافيا دمكم
مراكبنا هنا احترقتْ
ومنكم . . مِنْ ذراعٍ لن تعانقنا
سنبني جسرنا فيكُمْ
شوَتْنا الشمسُ
أدمتنا عظامُ صدوركم
حفَّتْ مفاصلنا منافيكُمْ

شعر

ولو أنَّا على حَجَرٍ ذُبحنا
لن نقول « نعم »
فمن دمنا الى دمنا حدودُ الارض
من دمنا الى دمنا
سماءُ عيونكم وحقولُ ايديكُمْ
نناديكُمْ
فيرتدُ الصدى بَلَداً
نناديكُمْ
فيرتدُ الصدى جَسَداً
من الاسمنت
نحن الواقفين على خطوط النار نعلن ما يلي :
لن نترك الخندقْ
حتى يمرَّ الليلْ
بيروتُ للمطلقْ
وعيونُنا للرمل
في البدء لم نُخْلقْ
في البدء كان القولْ
والآن في الخندقْ
ظهرتْ سماتُ الحملْ

تُفَّاحةٌ في البحر . امرأةُ الدم المعجون بالاقواس .
شطرنج الكلام .

بقيَّةُ الروح . استغاثاتُ الندى .
قَمَر تحطَّمَ فوق مصطبة الظلام
بيروتُ . والياقوتُ حين يصيح من وهج على ظهر الحمام
حُلُمٌ سنحمُلهُ . ونحلمه متى شئنا . نعلِّقهُ على أعناقنا
بيروتُ زنبقةُ الحطام .
وقُبلةٌ اولى . مديحُ الزنزلخت . معاطف للبحر والقتلى
سطوحٌ للكواكب والخيام
قصيدةُ الحجر . ا رتطام بين قُبَّرتين تختبئان في صدرٍ .
سماءٌ ثاكلٌ جلستْ على حَجَرٍ تفكِّرُ .
وردةٌ مسموعةٌ بيروتُ . صوت فاصل بين الضحية والحُسام
وَلَدٌ أطاح بكل ألواح الوصايا
والمرايا
ثم .. نام .

قصــــة

النقطة الرابعة

يحيى يخلــف

ما العلاقة بين رجل الكيس والفورمن ؟

انني لاتساءل ..
ويتساءل العم (تحصيل دار) ، والولد بدر العنكبوت .
يتساءل الوالد . يتساءل الدكتور باز . تتساءل امي . تتساءل الست انجيل .
قالت الست انجيل : نقطة اول السطر .
قالت الست انجيل : حسنوا خطكم .
قالت : لا تتمخطوا في الصف .
قال (الفورمن) : احطم هذه العصا فوق رؤوسكم .
قال رجل الكيس : هذا موزع المنشورات .
قال العسكري للعم (تحصيل دار) : خذ المكنسة وكنس المخفر .
تناول العم (تحصيل دار) المكنسة وشرع في الكناسة . بعد قليل قالوا له توقف . عند ذلك سمع صراخا بشريا في الغرفة المجاورة .

ثم ادخلوه الى غرفة بها عدد من الرجال ، اوقفوه بينهم .. وسطهم . ثم ادخلوا رجلا يلبس على رأسه كيسا من الخيش ثقب عند العينين لكي يرى الناس ، ولا يراه احد .

بدأ رجل الكيس يستعرض الوجوه . انخلع قلب العم (تحصيل دار) من الجذور .. هل سيقع اختيار رجل الكيس عليه ؟

ولما وقع اختيار رجل الكيس على سواه ، سألوه :
لماذا اتيت يا .. (محمد تحصيل دار) .
ـ اتيت لكي اسحب الشكوى ضد الفورمن .
ـ وهل شكوت على الفورمن ؟

وكانت الشوارع تنغل بالناس الذين يتظاهرون ويحرقون مبنى النقطة لرابعة واذ ذاك ، اكل العم (تحصيل دار) نصيبه من كرابيج الشاويش حسن .

قال الراوي / لنترك الدكتور باز يعتذر للعم تحصيل دار عما حدث / ولنعد الى بداية الحكاية .. /

قالت / الست انجيل / لا تتمخطوا في الصف . قالت / لا تسعلوا . قالت / خطكم مثل خرابيش الدجاج .

قالت / ممنوع السعال يا اولاد . ممنوع الكحه . ممنوع النباح .

قالت الست انجيل للمرة الثالثة / نقطة في اول السطر .

قالت / اعصابي لا تتحمل هذا السعال المرهق . لا تتحمل روائحكم الكريهة .

ثم فقدت اعصابها ، فحملت المؤشر ، وضربت الاولاد الذين يجلسون في المقعد الاول .

اما الاولاد الذين يجلسون في المقاعد الخلفية فقد ركعوا فوق الحصى المفروش فوق ارضية الخيمة .

كانت الرياح تهز الشادر .

كان للحصى وخز المسامير .

كنت ارتجف . وكان بدر العنكبوت يبحث عن فجوة يهرب منها .

بدر العنكبوت

بدر العنكبوت صاحبي وابن صفي وحارتي .

المعلمون ظالمون ، وهو عصي الدمع .

كان طالبا في الصف ، ولكنه خارج الصف يستطيع ان يتهرب من شرب الحليب الناشف ، وحبوب زيت السمك . وفي الحارة يتزعم الاولاد ، ويقود المباريات في طابة الشرايط ، ويقص الحكايا ، ويقوم بالالاعيب ، وينصب الفخاخ ، ويسرق البطيخ . يطلي التعريفة بالدهان ، ويحولها الى شلن ابيض .

ويعلم الاولاد الشعبطة ، والنطنطة . مطاردة الكلاب ، سرقة الاعشاش ، اثارة الدبابير ، مسك الجنادب ، قتل الوطاويط ، لعب البنانير . اكل الفلافل ، والسطو على عرانيس الذرة ، واقراص عين الشمس .

اضافة الى ذلك . كان يتقن القفز من عل ، والشقلبة ، والمشي على اليدين .

قصـــة

كان يطوي نفسه حتى يصبح بحجم قبضة اليد . كان نحيفا وخفيفا يشبك يديه برجليه ، ويلتف حول نفسه كالعنكبوت .
يتراهن مع اولاد الحارة ، فلا يستطيع احد تقليده ، فيكسب الرهان .

الوالـــد

كنا نسكن في حوش واسع . حوش يغص بالمستأجرين . تجلس في الركن الحاجه ام امين ، المالكة العجوز التي يغطي وجهها وشم كبير .
حوش واسع . الاطفال ينطنطون . وامرأة ترضع طفلا من ثديها الضامر . واخرى تغسل الغسيل ببقايا صابونة تكاد تتلاشى . رجال يعبـرون عابسين . يجرجرون اقدامهم . رجال عاطلون . عمال باطون . عتالون . حارس ليلي ، وقهوجي واحد . حوش يمتلىء بحبال الغسيل والملاقط ، والملابس المشبوهـــة ، والنبـول والانكسار ، وكثير من الوجع . الحاجه ام امين تجلس في الزاوية ، تتعامل مع المستأجرين بالحسنى .. بالتهديد .. بالملاحقة .. بالتودد .. بالقسوة . تقبض الاجرة ولا تتوقف عن الشكوى . تقبض وتحكي عن الغلاء . تمهل الساكن شهرا . تمهله شهرا آخر . وعندما ينتابها وجع المعدة ، تنبل ويصفر وجهها ، ويصبح لها ملامح السكان العاطلين .
تقبل نحوها النسوة ، وتلغى المسافة بين المالك والمستأجر ، ويوحد الوجع تلك الجفون المنكسرة .
وفي اليوم التالي تعود الشاحنات .
ينط الاطفال ، وعند البوابة الكبيرة تصطف تنكات الزبالة . تغطيها قشور البطيخ ويحوم حولها الذباب .
كنا ــ انا وبدر العنكبوت ــ ننتمي الى ذلك الحوش الذي يغص بالمستأجرين بعد اعوام من الخروج . او كما يقول والدي بعد اعوام من الهجرة .
كان والدا ذا كبرياء .. رفض ان يشمله الاحصاء ، ورفض ان يتسلم بطاقة الاعاشة ، وها هو بعد اعوام من الخروج ، يتقدم بطلب الى الوكالة لكي يشمله الاحصاء ويحصل على البطاقة .
كان والدا قاسيا ، وفي الوقت نفسه كان حنونا وعاطفيا اذا غضب منا ، فانه يسحب الحزام الجلدي العريض ، واذا مرض احدنا يحمله على ظهره الى عيادة

الوكالة ، وعندما لا ينفع الشراب المر في الشفاء ، وترتفع درجة الحرارة ، وتتحول الحمى الى هذيان ، فانه يذرف الدمع الصامت .

كان والدا عابسا ، فاذا جمعت شفتيّ واطلقت صفيرا في لحظة صفاء ينتهرني ، ويقول ان الصفير يجمع الشياطين كما انه كان ينتهرني اذا اطلت النظر في المرآة ، ويقول ان على المرء الا يعجب كثيرا بنفسه ، لانه اذا اعجب بنفسه اصبح متغطرسا .

وكان والدا حلو الحديث يروي اجمل القصص والحكايا . يصطحبني معه الى الغرفة الملاصقة لغرفتنا والتي يسكن بها العم (تحصيل دار) والد بدر العنكبوت ، وتبدأ السهرة بشكوى الرجل المسن على ولده العفريت ، ويقوم الولد العفريت فيصنع لهما الشاي .

وتحصيل دار هو الاسم الذي التصق بالعائلة التي تخصصت في جباية الضرائب على البيوت والمواشي واسواق الجمعة منذ عهد الاتراك .

يروي العم (تحصيل دار) للوالد وهو يلف سيكارة الهيشي باوراق (الاوتومان) ، عن الحصان الذي كان يركبه ايام العز ، وهو يلبس بنطلون الفرسان من نوع (بريشز) ويضع البندقية امامه فوق السرج ، ويطلق لحصانه العنان . يجوب القرى ، ويحصي المواشي ، ويجمع الضرائب ، ينذر المماطلين ، ويحبس المخادعين .

ثم يأخذ الوالد منه الحديث ، فيحكي عن فرسه الشقراء ، ايام البلاد واوصافها ومزاياها ، وذيوع صيتها في سمخ والعبيدية والحمة وطبرية والنقيب ووادي بيسان . وعن محاولات جرت لسرقتها بعد ان رفض بيعها ، ويسرد قصة تستغرق بقية السهرة .

وعندما تنتهي حكايا الايام الماضية في سهرة ، يعودان الى الحاضر في سهرة اخرى . يعودان الى اللحظة المرة . ويشكوان فقر الحال الى بعضهما البعض ، يلعنان التعب وخيانة الحكام .

العم (تحصيل دار) اشتغل بعد الهجرة مع احد الصيارفة في المدينة . كان يجوب المدينة والمخيم ويشتري من الناس العملة الفلسطينية التي بطل التعامل بها .

كان يتعين على العم تحصيل دار ان يمشي في ازقة المخيمات وينادي بصوته الضعيف (يللي عند عملة فلسطينية) يقول العم انها من اشق الاعمال التي اشتغل بها في حياته .. يقول لك ما اصعب ان يبيع الفلسطيني بقايا النقود التي بحوزته . كانوا يفضلون ان يحتفظوا بها كذكرى .. يضعون القروش في علاقة المفاتيح ، ويصنعون من الملاليم قلائد يعلقونها في مرآة سيارات الاجرة .

لذلك اقلع العم عن هذا العمل الذي وجدانه من غير اللائق الاستمرار به . وامتهن

بيع القهوة الحلوة . يتجول في السوق يصب القهوة لعمال المياومة ، وباعة الخردة ، وبائع الشواء ، والعتالين وينادي وهو يطقطق بالفناجين : دمعة بالهيل دمعة .

اما والدي فقد كان عاطلا . يتلقى المال بين الحين والآخر من اقاربه في سورية . يشكو ويزداد شكوى .

كان وجيها ، ففي البداية رفض ان يشمله الاحصاء ، رفض ان يتسلم المؤن والاعاشة من وكالة الغوث ، ثم بعد ان صرف الجنيهات التي كان يحملها صار عزيز قوم ذل . صار واقعيا واعترف بالفقر وسوء الحال ، وبدأ يقدم عروض الحال والاستدعايات للمستر بول ، وينتظر لحظة بلحظة مجيء لجنة الاحصاء ، لكي تتأكد اننا من اللاجئين ، واننا نستحق الاعانة .

وعندما تنتهي كل الاحاديث ويصمتان ، يكون السراج قد نبل ، وتألقت على قسمات والدينا كبرياء ايام خلت .

الفورمـــن

احيانا كان يأتي الفورمان الذي يشتغل في (النقطة الرابعة) ويقتحم خلوتهما يدخل فيخلع قبعته التي تشبه قبعات الصيادين .

يدخل دون ان يخلع حذاءه . يدوس البساط بحذائه العالق بالطين ، ويطلب الشاي بعنجهية .

واذ ذاك تفقد الاحاديث حرارتها ، وتصبح الكلمات التي يحكيها الوالد او العم (تحصيل دار) عادية ، وخالية من الدفء ، او من تلك المشاعر الانيسة .

يشرب الشاي ويمشي ، وبعد ان يغيب يذمه الوالد ويشتمه ، ويقول انه مرتبط ، اشتغل ايام البلاد مع الانجليز في (قوة الحدود) ، ويشتغل الآن مع الاميركان في النقطة الرابعة ..

كان الفورمان يملك امرأة جميلة ، بيضاء ذات شعر اصفر ، كنا نتسابق ــ انا وبدر العنكبوت ــ لكي نشتري لها الحاجيات والخضار . وكانت تعطينا البخشيش والحلوى . احيانا كانت تزور امي . وزارتها امي مرة واحدة . ذهبت مع والدتي وسهرنا عندها . فاحضرت لنا (زوجة الفورمن) صور عرسها .

ثم نشرت امامنا شراشفها ، اغطية الوسائد ، الملابس المطرزة ، المكشكشة ، بالتفتا ، والاطلس . المحلاة بالتنتنه ، والموشاة ، والمقصبة .

ثم فتحت صندوق اساورها : المباريم ، والليرات العصملي ، والمجاديل وقلائد الفضة .

ثم عرضت امامنا نياشين زوجها التي حصل عليها ايام (قوة الحدو) . كانت زوجة الفورمن تعرض علينا مقتنياتها ، بينما خصلات شعرها الاصفر المجدول التي تشبه سنابل القمح ملقاة على كتفيها .

الزيــــر

انقطعت المياه عن الحارة ذات يوم . اعطتنا زوجة (الفورمن) زير الماء لكي ننظفه ونملؤه من الحارة المجاورة .

كان يوما مرا .. مريرا .

قال لها بدر العنكبوت : انا رئيس الحارة ، وانا احمل الزير . تناوبنا على حمل الزير الفخاري ، ثم دحرجناه في المرتفع وعندما وصلنا الحارة المجاورة ، ووقفنا امام حنفية الماء الغليظة . شمر بدر العنكبوت عن ذراعيه ، وشمرت عن ذراعي ، وغسلناه . ثم انتظرنا لكي يجف . واثناء ذلك صار بدر العنكبوت يمازح اولاد الحارة المجاورة . ثم اخذ يلعب معهم لعبة (السبع حجار) ، وبعدها لعبة (ابو الربعة) ومن ثم لعبة (الطماية) .

وذكرته بعد ان شارفت الشمس على الغروب ، ذكرته بزير الماء ، فقفز في الهواء ثم صاح بفرح : الزير .

سألهم : هل نلعب لعبة الزير .. من يستطيع ان يدخل جسمه في هذا الزير ؟

ضحك الاولاد ، ولم يهتموا ، كان زيرا صغيرا ذا فم ضيق ، وكأنما السؤال للمزاح اذ كيف يستطيع احدهم الدخول في الزير ذي الفوهة الضيقة .

قال : هل تراهنون .. انا ادخل الزير .

ثم اخذ يطوي نفسه ويلف ذراعيه بقدميه ، ويتمرغ بالتراب ويضحك : انا بدر العنكبوت .. امي السمكة وابي الحوت . فصفق له الاولاد كثيرا . وفي جو مثير بدأ يتهيأ للدخول في زير الماء .

ادخل في البدايا ساقه اليمنى . ثم ساقه اليسرى ثم خلع قميصه ، ورفع يديه الى اعلى ، وانزلق بطنه ، ثم استطاع عند الابطين ان يسحل الى اسفل من الجهة اليمنى .. وجاهد لكي يتمكن من ادخال كتفه الايسر . وغاص رأسه حتى منتصف فوهة الزير .

وكان الاولاد يحدقون مذهولين .

وهتف فجأة : انا بدر العنكبوت .. امي السمكة وابي الحوت ..

فصفق له الاولاد . وهتفوا له : يعيش بدر العنكبوت .. يعيش .. يعيش .. يعيش .

واذ ذاك ظهر (الفورمن) قادما وبيده عصا غليظة . ولعل بدر العنكبوت رآه فقد جحظت عيناه ، وبدأ يحاول الخروج . هرب بعض الاولاد . وامتقع وجـه بدر العنكبوت . حاول ان يخرج فلم يفلح . ارتبك واطل الفزع من جلده الازرق .

كنت اتهيأ للهرب ، وانتظر بدر العنكبوت ليقفز من الزير ونهرب معا ، لكنه لم يستطع .

ظل الفورمان يقترب بعصاه الغليظة ، فهرب بقية الاولاد . اقترب (الفورمن) واقترب وكان يكبر ويزداد ضخامة في كل خطوة .

وعندما وصل .. تراجعت الى الخلف . صدره يرتفع وينخفض . يلهث كانه يشخر . كان مرعبا ومخيفا . قال بغلظة مخاطبا بدر العنكبوت :

ـ ماذا تفعل يا ابن الكلب ؟

كان بدر العنكبوت مكبلا .. مهانا . كان ضعيفا مثل عصفور تطبق عليه الفخ .

ـ اخرج والا حطمت رأسك .

قالها (الفورمن) وهو يعني ما يقول ، وعند ذلك اية قوة دبت في الجسد النحيل المحشور داخل الفخار .

لعله فجر نفسه الى شظايا وحاول ان يطير .

تمكن من ان يحرر نفسه ، لكن الفخار كشط الجلد الازرق ، فتدفق الدم من الكتف ومن الخاصرة .

هل فوجىء (الفورمان) .. هل ارتبك لمنظر الدم ؟

وانطلق بدر العنكبوت يعدو ، وانطلقت خلفه ، دون ان ينظر اي منا الى الخلف .

الدكتور باز

في تلك الليلة بكى بدر العنكبوت من الوجع كما لم يبك في حياته.دمعت عينا العم (تحصيل دار) واسرع والدي ليحضر الدكتور باز .

كانت الغرفة طافحة بالناس ، وكانت والدتي تمسح الجرح الطري بالقطن وتطهره بالكولونيا .

وعندما كانت الكحول تلسع الجرح الطري ، كان بدر العنكبوت يصرخ ، واشعر بالصراخ يخرج من جمجمتي والالم العظيم يطل من دموع امي . من ذهول الاخرين ، من طيات وجه الختيار تحصيل دار ، ومن شقوق قدميه .

وصل والدي يصطحب الدكتور باز ، والدكتور باز يصطحب حقيبته .

حدق الدكتور باز بالناس وكأنه يزجرهم . لماذا تسدون الباب وتتكدسون على بعضكم البعض في هذه الغرفة الصغيرة . انكم تكتمون انفاس هذا الصبي الجريح الذي يئن ويصرخ . هل كان الدكتور باز يعلم انهم يعبرون بهذه الطريقة عن توحدهم ؟ احضروا له كرسيا لم يجلس عليه ، وانما اجلس حقيبته . تراجع بعض الحاضرين الى الخلف . وخلع الدكتور باز جاكتته ، واخذ يشمر عن ذراعيه .

وجهه احمر ، ويغطي رأسه كلبك رمادي بلون شعر رأسه . يتكلم العربية بصعوبة ، ولكنه ليس خواجا ، اذ يعالج الفقراء بدون مقابل .

شركسي او كردي ، ولكنه ليس غريبا عن حارتنا .

في حارتنا ينتشر مرض واحد هو الملاريا ، ولذلك فان الدكتور باز اعتاد ان يصرف للناس حبوب الكينا ، حتى قبل ان يسألهم مم يشكون .

ولكنه بعد ان شمر عن ذراعيه سأل :

ــ مم يشكو هذا الصبي ؟

قال والدي : هناك جروح في كتفه وفي خاصرته .

هز الدكتور باز رأسه ، كانما يعلن عن استيعابه للمسألة .

فتح حقيبته ، وبدأ يخرج الاضمدة وعلب الدواء والمطهرات . تناول المقص وبدأ يعالج اللحم الزائد المكشوط . صرخ بدر العنكبوت من اعماقه .

توقف الدكتور باز قليلا وبعد ان هدأ الصبي قال يخاطب نفسه : ولكن جروحه بليغة ثم عاد يسأل : من فعل به ذلك ؟

اجاب صوت من الخلف : الفورمن ضربه بعصاه .

اجاب آخر : الفورمن ضربه بسكين .

اجاب ثالث : الفورمن ضربه بالفأس .

توقف الدكتور باز كليا عن العمل ، ثم وقف وقال :

ــ ما دام الامر كذلك فانه يتعين علي ان ابلغ الشرطة .

ولقد راقتني الفكرة . تخيلت الشرطة تجلب الفورمان مكبلا وتسوقه الى المخفر ، وتخيلت جنود الشاويش حسن وهم يركلونه ويصفعونه باكفهم الغليظة .

قال احد الجيران : اجل يجب ابلاغ الشرطة

اخذوا يتهامسون : اجل لعل الفكرة راقتهم جميعا .
وعند ذلك تحولت الانظار الى العم (تحصيل دار) . حتى والدي ترك الامر كما يبدو له .
حك العم تحصيل دار لحيته ، او بالاصح عثنونه ، وقال بصوت منخفض : ـ يا جماعة وحدوا الله .. لا تكبروا الموضوع .. المهم ان يشفى الصبي . اما الفورمن فحسابه عند ربه .
لكن احدا لم يقتنع ، ولم يشف غليله ان يترك حساب الفورمن ليوم الحساب ، وعادوا يتهامسون ويعربون عن رغبتهم في معاقبة الفورمن .
وحسم والدي الامر قائلا : الم تسمع يا دكتور .. والده لا يريد ابلاغ الشرطة .
وهكذا عاود الدكتور باز معالجته للجروح ، وقص اللحم الزائد وعاود بدر العنكبوت صراخه ، في حين انكمشنا وانكمشنا ـ كبارا وصغارا ـ واختبأنا وراء الوجع الذي لا يطاق .

المخفـــر

في الصباح كان بدر العنكبوت قد اعتاد على السكينة الموجعة والالم الصامت . اكل كعكة بالسمسم ، وشرب كباية شاي .
وعندما عدت من المدرسة ، كان يستطيع ان يحكي وان يسمع ، وربما ان يبتسم .
حكيت له عن الست انجيل ودروس الاملاء ، ثم حكيت له عن الاستاذ (مفهوم يا اولاد) ، ثم عن عريق الصف راجح الذي اتفق معنا على ان نصيح بصوت عال :
ـ يسقط الاستعمار .
وعند الظهيرة جاء الدكتور باز يصطحب حقيبته ، جاء دون ان يطلب اليه احد ذلك . جلس على الكرسي الوحيد في الغرفة ، واخذ يلاطف بدر العنكبوت ، ثم قاس درجة حرارته واعطاه حقنة بالعضل .
وبعد ان شرب الشاي ، قال مخاطبا العم (تحصيل دار) .
ـ انا ابلغت الشرطة ، ويبقى ان تذهب وتسجل المحضر رسميا .

بدا الخوف على وجه العم تحصيل دار ، كأنه الجاني وليس الشاكي .

الناس في حارتنا يعتبرون الشكوى لغير الله مذلة ، الشكوى لمخفر الحكومة مذلة ، الشاويش حسن والاومباشي عبد الله والعسكري بخيت ، انت مضروب بالخيزران سواء كنت ظالما او مظلوما ، والى ان يعرفوا لماذا انت قادم تكون قد راحت عليك .

المخفر موجود للضرب والاهانة والفلقة .

قال العم (تحصيل دار) : يا حكيم .. حبال الحكومة طويلة والولد تحسن .

اجابه الدكتور باز : الفورمن ابن حرام ويشتغل مع الاستعمار ويجب ان تشكوه لكيلا يتطاول مرة اخرى .

وحدث جدل بعد ذلك بين العم (تحصيل دار) والدكتور باز ، وانتهى باقتناع العم بالذهاب الى المخفر وتقديم شكوى رسمية ضد الفورمن .

□ □ □

جاء والدي مبكرا في تلك الظهيرة ، دون ان يحضر معه من السوق كيسا من الخضار كما وعد الوالدة . جاء مضطربا وفزعا وقال للوالدة ان المدينة تغلي .. ان المظاهرات في الشوارع وان طلاب المدرسة الثانوية يحرقون الاطارات والخشب ويقطعون الشارع .

وسألت بدر العنكبوت : ولماذا يفعل الناس ذلك ؟

فاجابني : لكي يسقط الاستعمار .

فسألته : ومن هو الاستعمار .

ففكر قليلا : ولم يستطع ان يجيب .

وعند العصر انتشر خبر على لسان الحاجه ام امين مالكة الحوش ، ان الفورمن عاد الى بيته هاربا لان المتظاهرين هاجموا مبنى النقطة الرابعة واحرقوه وضربوا العاملين به ..

وفيما بعد شاع خبر منع التجول في المدينة ، ووصول رجال الامن الى الحارات بحثا عن الذين يوزعون المنشورات .

واجتمع الرجال في بيت العم تحصيل دار يشربون القهوة ويستمعون الى الاذاعة ووقف فجأة ، بالباب ، رجل الشرطة . وجد البوابة مفتوحة فدخل ، ووقف بالباب دون

ان يستأذن . صمت الرجال . صمتوا .. طافوا .. تغيرت الوانهم .. توقعوا .. قال الشرطي : اهذا بيت محمد تحصيل دار .

شاهدت وجه العم تحصيل دار . الحقيقة ان الخوف لعبط فوق وجهه كالسمكة خوف له زعانف،مخالب ، اظافر ، حوافر ، واظلاف .

وقال الشرطي : شاويش المخفر يطلبك .. هل لديك شكوى ؟

كدت اسمع صوته بالنفي ، ولكنه لم يخرج من حنجرته . وعلى العكس ما ثوقعت ، فقد وقف . لبس معطفه القديم وانتعل حذاءه ، ومشى مع الشرطي ، دون ان يطرح السلام وخرج .

وعندما خرج ظل الرجال صامتين .

كان بدر العنكبوت غافيا ، فلم يوقظه احد .

قال والدي : ما كان عليه ان يذهب في هذه الظروف ـ قال رجل آخر .. ما كان علينا ان ندعه يذهب .

وقال ثالث : كنت سأقوم واذهب معه ولكنه استعجل .

وقال رابع : والحقيقة انه لم يرغب في ان يصطحبه احد منا .

لكن ، لم يكن اي منهم يعني ما يقول : لم يكن اي منهم يجرؤ على اللحاق به . وهكذا صمت الرجال مرة اخرى . اغتموا . اهين كل منهم امام الآخر . صمتوا على اتفاق صامت . انهم يلونون بالفرار داخل انفسهم .

ثم اخذوا ينسحبون واحدا بعد الآخر ، ولم يبق سوى الوالد والولد الغافي وانا .. كان الوالد مكدودا . الآن بعد كل هذه الاعوام الطويلة ، اتذكر تلك اللحظات الحادة ضاق الوالد ذرعا بالانتظار . وقف يمشي في الغرفة كأنه يمشي فوق حد سكين . لعله كان يفكر بالمغامرة لعله كان يفكر بالجسارة .

□ □ □

عاد العم تحصيل دار اخيرا .

دخل منكس الرأس ، يجرجر قدميه .

كان الناس نياما ، فأقبل عليه الوالد معانقا . لكن لم يبد ما يوحي بانه يبادل الوالد المشاعر نفسها ، كان من الواضح ان شيئا مقتولا في داخله . استلقى على الفرشة قرب ولده الذي بدأ يستيقظ .

رفع والدي الضوء الخافت ، فظهر وجه العم تحصيل دار مليئا بالكدمات .. ولعل بدر العنكبوت بدأ يفهم . لم يسأل والدي ماذا حدث ، وانما خرج ولم يعد الا والدكتور باز بصحبته .

الدكتور باز دخل مضطربا . اقبل على العم تحصيل دار وامسك يده ووضعها بين راحتيه كما لو كان يعتذر . كما لو انه يؤكد انه لم يتوقع ان تكون النتيجة هكذا . ثم انحنى الدكتور باز على يد العم كانه يريد تقبيلها . الا ان العم سحب يده وقال : لا تهتم يا دكتور .. لا تهتم .

وفي اليوم التالي كان الدكتور باز يكشف على صدر العم . سحب ثيابه الى اعلى ووضع السماعة على صدره ولعل العم تذكر ان قميصه الداخلي ممزق ومرقع ، فسحب ملابسه الى أسفل .

الحيـــاة

توقفت الحياة عدة ايام .

ثم عادت من جديد ..

شفي بدر العنكبوت ، وعاد للنطنطة ، والشعبطة ، ولعب البنانير ، وقيادة المباريات في طابة الشرايط . وعاد للشيخين ذلك الجو الاليف الدافىء .. عادا يتسامران ويتذكران ايام زمان . وعلى الحائط كانت فرس والدي التي ليس لها شبيه في سمخ والعبيدية وطبرية وبيسان تمشي خببا ، او تعدو مرخية شعرها الاشقر ، وتسابق الرياح النشطة . وكان حصان العم (تحصيل دار) يرمح بصلابة وقوة ، ويطوي الارض الصوانية .

وكان الوالد احيانا يتذكر سوء الحال ، ويلعن ديك الوكالة التي لا ترسل مندوب الاحصاء .

اختفى الفورمن من حياتهما ، وحل محله الدكتور باز الذي كان يسعفهما بحبوب زيت السمك والفيتامين.وظل بدر العنكبوت يتعفرت ويتشيطن ، ويعذب الست انجيل . وفي الفسحة ، يمشي على يديه ، ويقفز في الهواء ، ويلعن دين النقطة الرابعة والفورمن والمستر بول .

قصـــة

الحفلة
أو كوميديا الأسماء

غالب هلســا

ا

هذا الحي من احياء بغداد له خصوصية . هواؤه ـ رغم حر بغداد القاتل ـ في هذه الليلة الصيفية نقي وناعم ، تشيع فيه عطور زهور الياسمين ، ورائحة القداح المسكرة . هواء كالنبيذ . البيوت ـ وهذا البيت بالذات ـ حلم يقظة ، باسوارها الحجرية والحدائق التي تحيط بها ، بالضوء الملون يشيع في المكان كالضباب ، بالضوء الابيض عذريا بريئا يجاهد للنفاذ من بين الاشجار .

هل هذا كل شيء . فهنالك الشرفات الواسعة ، والزجاج النبيذي والاخضر ، يبدو وكأنه يشع الضوء من داخله ، وهنالك طرقات الحديقة ومراجيحها ، والكراسي المتناثرة في فراغات تحت الشجر . في الممر المواجه للباب الخارجي ترى سيارة تيوتا واقفة ، لمحة من نافذة المطبخ ، دراجة طفل ..

وحلم اليقظة متجذر في عراقة التاريخ ـ الذكرى ، في حكايات الف ليلة وليلة ، وكتاب الاغاني و .. هذه بغداد في النهاية ، والذاكرة لا زمن لها .. ثم تدخل ويتفكك الحلم ويتبعثر ، فالفراغات التي لا وظيفة لها وليس وراءها حس جمالي بالتصميم والهندسة تلتهم المكان ، فيبدو ضيقا ، رغم سعته . ولقد اوحى لك المكان انك تستطيع ان تتوه وتختبيء في سراديبه ودهاليزه ، واذا به مفتوح على الهواء والشمس وعلى تلصص العابرين . الهمسة والخطوة في كل جزء من اجزائه تنتشر الى كل الاجزاء الاخرى ، فكأنك تعيش في العراء .

ولكن الغريب في الامر حقا هو انك ما تكاد تغادره وانت مفعم بالخذلان وخيبة الامل حتى ينبعث حلم اليقظة اقوى مما كان . اقول « اقوى » لان هذا الحلم استمد حياة جديدة من المشاهدة . انك تعيد بناء البيت ، تغرس له جذورا عميقة في الارض ـ اقبية

وسراديب الخ . توسعه وتضع حواجز للصوت .. وماذا ينقصك فكل تكنولوجيا احلام اليقظة تحت تصرفك .

٢

شعر غالب منذ اللحظة الاولى ان هنالك خطأ في دعوته الى هذه الحفلة او على الاصح في قبول هذه الدعوة . معارفه قلة ، وهم مجرد معارف ، لا يستطيع الزعم انهم اصدقاء . انه حتى غير متأكد من اسمائهم . انه يسمع اسماء تطلق : كاظم ، حسين ، جاسم ، نجم ، وسعاد وبتول وسناء . ولكن الاسماء تراوغ ، تتلبس جسدا ثم تتفلت منه ، فتظل الوجوه بريئة دون اسماء او صفات او تاريخ ، في حين تقف الاسماء معلقة في الفراغ ـ مجرد علامات سؤال .

والصعب ايضا تصنيف هذه الحفلة . لم يكن هنالك ، مناسبة لاقامتها ـ او ان هنالك مناسبة ولم يكلف احد نفسه بابلاغه بها ؟ ـ كما عجز غالب عن تحديد اصحاب البيت الداعين . يبدو هذا او تلك وكأنهما اصحاب البيت ، ولكنهما فجأة يجلسان في اماكن الضيوف المميزين ويتصرفان كضيفين خجولين.تكرر ذلك اكثر من مرة فتأكد لدى غالب ان اصحاب البيت لا وجود لهم . هل اقتحم المدعوون هذا المكان في غيبة من اهله ؟

واي نوع من الحفلات هي هذه على اية حال ؟ انها بالقطع ليست حفلة كوكتيل ، رغم ان الكثيرين يقفون حاملين كؤوس الويسكي في ايديهم ، كل ثلاثة او اربعة سوية ، ورغم وجود تلك المائدة الطويلة التي استعملت كبوفيه ، وضعت في طرف منها زجاجات الويسكي وجرادل الثلج ، بينما تكومت فوقها اسماك مشوية ومقلية ، لحوم مشوية ، لحوم مطبوخة ، مع مواد غامضة ، سلطات ، طرشي عنبا الخ .. وهي ليست حفلة راقصة ، رغم ان البعض كانوا يرقصون في الطرف الفارغ من الكراسي من تلك الصالة الواسعة المكونة من حجرتين فتحتا على بعضهما.كانوا يرقصون صامتين متجهمين . ورغم المكياج الثقيل على وجوه النساء وملابس السواريه ، ورغم البذلات السوداء والقمصان البيضاء ذات الازرار الذهبية واربطة العنق الفاخرة ، فالحفلة لم تكن رسمية ، والافاين كبار المسئولين ، والحراس الذين يقفون على الباب ، والسيارات التي يجلس سائقوها وراء المقود بانتظار خروج المحتفلين .

ولكن ما اهمية تصنيفها ! الحفلات وجدت قبل التنصيف وبعده . واشد ما ازعج غالب وجعله يشعر بالوحدة والغربة هو انه كان عاجزا عن فهم الحديث الدائر . كان

قصـــة

الجميع يشاركون في الحديث بحيوية ، ولكن الموضوع كان مبهما والكلام مدغما ، مختنقا . الاصوات تعلو فجأة في مجموعة من المحتفلين ، وتتحول الى صراخ ، ويتوقع غالب معركة بالايدي ، ولكن الاصوات تهدأ فجأة وتصبح جزءا من طنين الحفلة والمبردة التي تئن ، والمراوح التي تلهث .

ثم حدث شيء حسم موقف الجميع من غالب . مد رجل يلبس بذلة سهرة سوداء مثل الاخرين ذراعه نحو غالب ، وقد تشكلت اليد وكأنه يمسك بها برتقالة وقال :

ــ هذا غالب ، قول رأيك ؟

عن أي شيء ، سأل غالب نفسه . وتتالت الاصوات متسارعة في العلو :

ــ دي قول .

ــ اشبيك ساكت .

ــ احكي يا به !

ــ خره بمذهبك ، دي قول ، احكي !

ــ صدقه لا الله ، قابل نبوس ايدك ، دي احكي !

وغالب يحاول ان يشرح ، ان يقول ، ولكن ماذا يقول ؟

صالح الرجل الذي باداه بالسؤال :

ــ عوفوه لخاطر الله !

قال غالب :

ــ بس يعني ..

ــ ايه هاي هيه بس يعني !

ــ زين سويت : بس يعني .

٣

اخذت الامور في التحسن . يبدو ان قرارا اتخذ بهذا الشأن . اصبح الكلام مفهوما ، واخذوا يتوجهون بالحديث اليه ، كان حديثا عن الجو ، ووافقهم غالب على رأيهم فقال ان هذا الحر استثنائي حتى بالنسبة لبغداد . ارتاحت الوجوه لقوله وكأن عبئا قد انزاح عنها . كان غالب مليئا بالكلام عن الجو في مختلف البلدان ولكنه رأى ان يتأنى قليلا قبل الادلاء بمعلوماته .

اخذ يراقب الراقصين . قدر انهم ذاتهم ، لم يتغيروا منذ اول الحفلة،الرجال بوجوه كالاقنعة ، عيونهم مسبلة واطراف انوفهم ساقطة ، والنساء بعيون تجول في المكان

دون توقف . ولم يمنح غالب فرصة للرقص . الاغلب ان الرقص في هذه الحفلة كان مقتصرا على المتزوجين او من له اقارب من النساء . ثم لمح الفتاة ، انخطف قلبه حين رآها تمر امامه ، ثم تاهت وهو يبحث عنها دون جدوى .

اكتشف ان كأس الويسكي الذي امامه قد تجدد ، كما رأى طبقا فيه نصف سمكة مشوية ، وبعض قطع اللحم ، وطبقا فيه سلطة . اندهش قليلا ، ثم نسي دهشته واخذ يبحث عن الفتاة . « انها تشبه » .. » ولم يستطع ان يتنكر من تلك التي تشبهها. ثم باغتته من الخلف ، قالت :

ــ استاذ غالب !

هذا النداء اللعوب المليء بالضحك وخفة يعرفه تماما ، وبقلب ملهوف قال انها تلك الفتاة .. هي بذاتها . قال :

ــ ليلى !

وكأنه يستغيث ، والتفت اليها .. ولكن اين هي ؟ انه لا يجد لها اثرا . ثم اذا بها تقف على شماله ، قريبة ، ووجهها ينحني فوقه . قالت :

ــ ماذا ؟

قال :

ــ ما الحكاية ؟

ــ انني اسألك ؟

قالت ، فقال :

ــ عن ماذا ؟

ــ روايات نجيب محفوظ الاخيرة . انني افضل اعماله الاولى : خان الخليلي ، زقاق المدق ــ بداية ونهاية ..

قال غالب :

ــ القاهرة الجديدة ، بين القصرين ..

فقاطعته :

ــ قصر الشوق ، السكرية .. انني اسألك .. لماذا ؟

اخذ يتأملها . يتنكر هذا الوجه ــ الوجه يبدو مألوفا الى درجة مذهلة . ما عليه الا ان يبذل مزيدا من الجهد حتى يستعيد عالما كاملا ــ ولكن اين رآه ؟ اللهجة التي تتحدث بها لا تنتمي الى مكان ، وهذا يعني انها تنتمي الى كل مكان . تبدو وخارج سياق هذا الحفل والمدينة ، ولكنها منسجمة مع المكان والحفل وتعرف طريقها جيدا كأن عاشت عمرها كله في هذه المدينة وبين هؤلاء الناس .

قصـــة

ضحكت ضحكتها الطلقة ـ يتذكر هذه الضحكة ، هل هي طالبة ؟ في جامعة القاهرة مثلا ، وقالت :

ـ مثل عوايدك ، سارح دايما .

قالت ذلك وطالعته بنظرة مباشرة صريحة ، نظرة تقول فيها شيئا حلوا الى حد البذاءة .. كانت اشبه بتلك المودة والحنان اللذين تبديهما احدى المحارم ، ولكنهما يتجاوزان ذلك في لحظة ما ليندمجا في علاقة جسدية تمضي الى نهايتها المعروفة .

قالت ، وقد اعتبرتها حيوية جامحة فبدت كأنها ترقص والضحك يشيع في وجهها كالضوء .

ـ مالك صامت ؟ ماذا تقول ؟

قال :

ـ انا موافق على رأيك تماما يا سهام .

قال احد الجالسين ، وكان قصيرا ، سمينا ، له انف مقوس كالسنارة ، ووجهه مليء بالغضون والندوب .

ـ تفضلي اجلسي يا سهام . (والى غالب ، بنظرة لم يستطع تفسيرها) تعرفان بعضكما اذن ؟

ضحكت ليلى ضحكة تلقائية صاخبة ، وكأنها سمعت نكتة بذيئة وحاولت الا تضحك ولكن الضحكة انفجرت رغما عنها .

ولم يفت غالب ذلك الظل من السخرية والاحتقار الذي تضمنته كلمات الرجل « تعرفان بعضكما اذن » ولكنه لم يعر ذلك اهتماما قال بلهجة ابوية مفعمة بالحنان :

ـ اقعدي يا ليلى .

بحثت بعينين عصبيتين عن مكان تجلس فيه . لم يكن هنالك ، ورغم نيته الطيبة الاحيز ضيق بجواره . فحاول ان ينهض ويجلسها مكانه ، ولكنها بحركة سريعة بارعة ـ ورشيقة ايضا ـ احتلت ذلك الحيز الضيق . كانت ملتصقة به تماما ولكنها لم تكن تضايقه . كان سعيدا بهذا الالتصاق وود ان يستمر دون حديث . ولكن ليلى لم تكن من النوع الذي يرضى بهذا الثبات : فقالت بقدر كبير من المرح :

ـ ولكن لماذا ؟

ـ حاول ان يتذكر : « عن اي شيء تسأل قطعة المارون جلاسيه هذه ؟ » قال :

ـ لماذا لماذا ؟

سمع امرأة لم يستطع تحديد مكانها تقول بانفعال :

ـ لذيذ !

قال غالب لنفسه : « من المؤكد انني المقصود بهذا » .
قالت ليلى :
– لماذا عندما يكبر الانسان ويتقدم في السن يفقد قدرته على الكتابة الجيدة ؟
قال :
– آه ، نجيب محفوظ .
قالت :
– مثلا .
بدت مختنقة بعذاب مجهول ، كانها تسترجع ذكرى رهيبة مرت بها . وادرك غالب ساعتها ان ذلك المرح والطلاقة اللذين ابدتهما لم يكونا سوى ذلك المظهر الاجتماعي الذي يحاول بهما الانسان القوي ان يخفي المه عن الآخرين . قرر ان يربطها اليه بخيط من الرعاية الابوية ، وبنفس القدر يشدها اليه بمعاتبة عاشق ماكر . قال بحزم :
– ليلى ، توقفي عن هذا !
قالت بعناد طفولي :
– انت هكذا دائما .
وفي صوتها رعشة كرعشة البكاء .

وغالب يحاول ان يتذكر : كان هذا استمرارا لحديث ، او ربما لاحاديث سابقة ، يعودان اليه الان ، ولكن اين ؟ ومن هم اطرافه الآخرون ؟ كل ما يستطيع تذكره هو قبة جامعة القاهرة المفروض ان تكون خضراء وهي ليست كذلك . تكلم غالب بصوت يتخلله يأس من خبر الحياة وعانى خيباتها :
– ماذا تعرفين ايتها الطفلة عن ذلك ؟ كيف يفقد الكاتب روحه ، كيف يفقد صلته بالحياة لانه يخلق حياة اخرى بديلة على الورق .
هل تفهمين ما اعني ؟
بدا له ذلك فاجعا جدا ، كالموت بعد حياة من الالام والعذاب وبصعوبة استطاع ان يمنع دموعه .
ومضى غالب :
– عن اي شيء يكتب بروست ؟ لقد امضى سبعة عشر عاما مسجونا في حجرة من الفلين وكتب خبرة حياته كلها ، كلها لم يترك شيئا . ماذا كنت تريدين منه ان يكتب بعد ذلك .. عن سبعة عشر عاما من العزلة ؟ والان تصمتين ، كعادتك دائما ، تثيرين المسائل المؤلمة ثم تمتنعين عن مواصلتها .

لم تجب ليلى . قال :
ـ مالك ساكتة لا تردين ؟
كان رد ليلى عمليا . اعانها على ذلك ضيق الكنبة التي يجلسان عليها . فقد كانت تمد ذراعها خلف ظهره . ولكنها في تلك اللحظة التصقت به ، وضغط الجزء المحاذي له من جسدها عليه ببراعة وخبرة ، ورآها تنظر بعيدا وتبتسم لنفسها احس بثدييها ناعما ، صلبا يحتك بكتفه بايقاع خفيف ولكنه فعال جدا . كما هبطت ذراعها المتكئة على مسند وحدث شيء لا يمكن تصديقه . لقد اخذت اصابعها ترفع القميص ، ثم جذبت الفانيلا من تحت الحزام ومدت يدها تحت الحزام ، وسارت ببطء الى بطنه واخذت تهبط . قال غالب :
ـ لماذا لا تردين ؟
اكتشف ان صوته قد اخشنه التوتر ، والدهشة.رأى جسد ليلى يرتج بضحك مكتوم . ولكن اصابعها التي تسللت من تحت الحزام مضت في عبثها دون توقف . امتدت ذراع غالب وراء ظهر ليلى واخذ يداعب خصرها ، ويصعد بيده الى اعلى قليلا ، ثم يعود الى خصرها . وراح يطالع من حوله . كانوا مستغرقين في حديث عن الاسباب التي ادت الى ارتفاع الحرارة في العالم كله . قال الرجل القصير ذو الانف المقوس ، ان ذلك يعود الى الانفجارات الشمسية .
قال رجل صارم المظهر ، اخذ يرتعش حين تكلم وكأنه يستنكر رائحة المكان :
ـ ياه انفجارات شمسية يميني !
قال الرجل القصير :
ـ اكو عندك تفسير اخر ؟
فقال الرجل الصارم المظهر :
ـ هاي بسبب اقتراب الارض من الشمس ، الارض ماشية عدل للشمس وراح تندمج بيها .
قالت سيدة نحيلة ، تلبس نظارات طبية ، وهي تهز ساقها الموضوعة فوق الساق الاخرى بعصبية :
ـ شلون خربطات !
قال الرجل القصير :
ـ خربطات ؟ شلون خربطات ؟
قالت بحدة :

ــ صدقه لا لله . السبب هو التجارب الذرية الامريكية ..

قال غالب :

ــ لكن التجارب الذرية الامريكية تقام تحت الارض ، هذا في السابق ، اما الان ..

غير انه لم يستطع الاستمرار ، فبدعوى الانصات للحديث الدائر مالت ليلى في اتجاهه حتى اصبح رأسها على صدره تقريبا ، واصبحت اصابعها اكثر حماقة في تنقلاتها . ثم فجأة استلت يدها من تحت حزامه وأخذ كوعها يداعبه تحت فكاد ينفجر بالضحك لولا انه امسك نفسه بصعوبة .

لم يبد على احد انه سمع ما قاله غالب ، او هم سمعوه ، ولكن احدا لم يعتن بالرد عليه . ادرك انهم يتجاهلونه ــ وان عصبية السيدة النحيلة وهزات قدمها التي لا تتوقف ، وصرختها « شلون خربطات » كانت كلها استنكارا لسلوكه بل الاغلب انها لم تصدق حكاية التجارب الذرية الامريكية . كل همها كان هو التعبير عن اشمئزازها لما يدور بينه وبين ليلى .

ولم تكن تلك المرأة وحدها التي جعلته يشعر بذلك التجاهل المتعمد ، بل احسه بابتعاد كتف من يجاوره عنه وميله الى الطرف الاخر من الكنبه متظاهرا انه يفعل ذلك لاستغراقه في الحديث المسئم عن ارتفاع الحرارة . احسه ايضا بالمناظر الجانبية للوجوه التي كانت تحمل بسمات لا تكاد تلحظ استقر ما فيها من الاستهانة به ، والاستنكار لفعله مع ليلى في اعماقه .

قرر ان يقول لليلى انه يحبها وان عليهما ان يتزوجا ، كرد على هذا الاستنكار الذي يحيط به . وعندما التفت اليها ليقول لها ذلك لم يجدها بجواره . لم يعد الان يبالي بشيء او احد عدا ليلى . عليه ان يجدها ، ويعلن حبه لها ورغبته في الزواج منها اخذ يفتش عنها بعينيه فتصور للحظة انها تلك التي تقف امام البوفيه . ولكن تلك الفتاة التفتت اليه بسرعة ، وثبتت كانها تعرض وجهها امامه ليتأكد انها ليست ليلى . ثم استدارت فجأة الى المائدة وتناولت طبقا وشوكة واخذت تضع الطعام في طبقها . ثم اخذت تأكل .

التفت اليه الرجل القصير ، ذو الانف المعقوف ، وقال :

ــ متونس ؟

ــ ماذا ؟

ــ اقول متونس ؟

ــ من تونس ؟

ــ اين سهام ؟

قصــــة

ـ من سهام ؟
ـ من سهام ؟
نظر اليه الرجل القصير بدهشة وقال :
ـ سهام يا اخي ، اللي كانت قاعدة يمك .
رد غالب بعنف لا يتناسب مع سياق الحديث :
ـ اسمها ليلى .
وشعر في تلك اللحظة انه قد بدأ يفقد ليلى ، وانهم وضعوا الخطة لانتزاعها منه ، وان عليه ان يتشبث باسمها حتى لا يفقدها نهائيا .
قال الرجل :
ـ ليلى ؟
وضحك ضحكة خشنة اشبه بالسعال . ولكن غالب الح :

ـ فليكن معلومك ان اسمها ليلى .
بدا الرجل غاضبا .. سقط جانبا انفه ، وضاقت عيناه وقد اخذ ينظر اليه بحدة :
ـ ليلى زوجتي . الا تعرف ذلك . ايمكن ان .. ؟
نهض غالب وهو يقول بنفس اللهجة القاطعة التي تحدث بها الرجل : « كل شيء ممكن » . واخذ يتمشى دون هدف . خلال تجواله التقى باناس اعتقد انه يعرفهم ولكنه ما يكاد يتفحص وجوههم حتى يصدمه مجهوليتها ، فيقول لنفسه انهم يشبهون اناسا اعرفهم ولكنهم غيرهم .. ثم التقى بذلك الرجل الذي جاء به الى هذه الحفلة .. بمجرد ان وقعت عيناه على غالب اندفع نحوه واخذ يتحدث بلهفة :
ـ اين انت ، اين كنت ، انني ابحث عنك ؟
ـ وانا ابحث عنك فبيننا حساب .
ـ حساب ؟
كان مذهولا وهو يقول « حساب » واخذ يحدق بوجه غالب كانما ليتأكد من ان هذا الوجه هو الذي صدرت عنه تلك الكلمات . بدا وكأن التحديق والدهشة لن ينتهيا ابدا ، ولكنه تمتم :
ـ حساب ؟
وقال غالب :
ـ لندع ذلك جانبا الان ، لان الموضوع يطول فيه الكلام . قل لي اين ليلى ؟
ـ ليلى ؟

ـ كف عن هذا : ليلى ؟ حساب ؟ ليلى ، الفتاة التي كانت تجلس بجانبي هناك ؟

واشار غالب الى حيث كان يجلس . ابتسم الرجل واخذ يهز رأسه وكأنه يلوم نفسه . فان ما بدا في اول الامر لغزا محيرا قد اتضح الان انه مجرد سوء تفاهم بسيط . قال :

ـ سهام ، اسمها سهام .

ضحك واضاف :

ـ قلت : من ليلى هذه !

قال له غالب :

ـ ارجوك ان تصدقني : هل اسمها سهام بالفعل ؟

كان انفعال الرجل يفوق كل توقع :

ـ هل كذبت عليك مرة واحدة يا سعيد ؟ الم اعتبرك دائما مثل اخ ، بل اكثر من اخ ؟

ابتعد غالب عنه متعجبا وهو يقول لنفسه : « يحمل لي كل هذه العواطف ولا يعرف اسمي . » ثم فجأة خطر له حل اللغز المعقد . انها ليلى في البيت . بذلك الاسم ينادونها عندما كانت تجلس على مكتبها وهي صغيرة ، عابسة ، جادة ، تذاكر دروسها ، وعندما ينادونها فترفض بعناد طفولي ، ثم يشدونها من شعرها ويطلبون اليها ويرجونها ان تعد الشاي لهم فتضحك تلك الضحكة الطفولية ، العابثة الطلقة الصادقة ، الصادرة من القلب وترفض : « عيني دا اقرا .. ماذا اتشوفوا » فيقبلونها على جبهتها ويداعبون ظهرها بايديهم الكبيرة : « يا للا يا حلوه ، يللا قلبي .. دي قومي . » وتكركر بالضحك وقد اعجبتها اللعبة ، وتنهض ببطء وتتنهد شأن الكبار وتتجه الى المطبخ .. ويسمونها ليلى حين تطالعها الضيفات مبتسمات فيقلن لامها « ليولة كبرت ولا بد من البحث لها عن عريس » فيتضرج وجهها حتى جذور شعرها وتحاول الهرب منهن ولكنهن يحتوينها بقوة ، ويتأملن وجهها ، ثم يجذبنها لتجلس بجوارهن وهي تصارعهن ضاحكة بعصبية ، متضرجة الوجه ، لاهثة انفعالا ، والعريس يتراىء ويتجسد خلال ذلك .. ثم « ليوله الورد ، ليوله عيني سوي لنا قهوة .. ليوله بعد كبدي شاي ، اعصري لنا نومي .. » .. اما سهام فهو ذلك الاسم الذي لا طعم ولا رائحة ولا تاريخ له .. نبض ثديها في كتفه لليلى وكذلك يدها العابثة والتعبير الحزين على وجهها . اما سهام فهي ذلك الأسم الذي يكتب في الاوراق الرسمية ، وتقدم به نفسها في الحفلات المقيتة ، وتسجله للألتحاق بالجامعة او الحصول على وظيفة وكل هذا ، قال

غالب لنفسه ، ليس لي .

واصل التجوال واخذ يبحث عنها .. « كيف انخدعت واستكانت لهم » الفتيات كن ليلى في البداية ، وهن يرقصن ، او يأكلن ، او يصغين ، او يحاورن الاصدقاء او الصديقات . وهن يتأملن لوحة على الجدار ووجوههن في المرآة ، ثم ينسلخن عن ليلى ببطء واصرار ، يضعن انوفا واعينا اخرى وشعرا له تسريحة ولون ولمعة مختلفة ، واثداءوثياباواحذية وايد خاصة بهن الى ان يكتملن اخريات ، غير ليلى وسهام ، غير ليولة .. ويصبحن عضوات في جنس ، ليس هناك ما يميز صدره يكاد يخنقه ، وفي داخله ايضا تساؤل : « اين اخفوها ؟ وكيف استطاعوا ان يفعلوا ذلك دون ان يثيروا انتباه احد ؟ اشياء كثيرة بعدد شعر الرأس قد مدت خيوطها واشتبكت مع ليلى والان ابعدوها عني .. »

وبدا كمن يرقص على موسيقى اسبانية وهو ينتقل بين المحتفلين باحثا بوله ولهفة عن ليلى . عدد من الفتيات كن يدرن ظهورهن له وهن يقفن امام المائدة يخترن الطعام ويضعنه في اطباقهن . وقف بينهن ، وبحجة التعرف على اصناف الطعام طالعهن واحدة ، واحدة ، لم تكن ليلى واحدة منهن . وقبل ان يدير ظهره ويواصل البحث تذكر ان عليه ان يتناول طبقا ويضع فيه طعاما والا اعتقد الجميع ـ خاصة ذلك القصير صاحب الانف المقوس ـ انه انما وقف هنالك ليزعج الفتيات وضع قليلا من السلطة ، وقبل ان يمده يده ويختار الصنف الاخر سمع الصوت بجواره :

ـ جرب هذا .

كانت المتحدثة هي المرأة النحيلة .. وهي واقفة لم تكن نحيلة ـ التي تلبس نظارة طبية والتي عزت الحر الى التجارب الذرية الامريكية ، وكانت تشير الى دجاج مطبوخ بصلصة بنية قال لها :

ـ شكرا ، سأجربه .

مد شوكته وتناول فخذة ووضعها في طبقه ، ثم التفت للمرأة ، وكانت تبتسم تلك الابتسامة الساحرة ، المتواطئة ، « اية امرأة » قال لنفسه : ذلك الجسد الرياضي ، والنهدان البارزان ، والخصر النحيل والارداف القوية . قال لها :

ـ اسمي غالب .

همست بذلك الفحيح المتواطىء المفعم انوثة وجنسا .

ـ اعرف .

واخذت تختار اصنافا من الطعام تضعها في طبقها ، وهي خلال ذلك تنظر اليه نظرة

جانبية ، وعلى شفتيها بسمة لا تكاد تلحظ . ثم مالت اليه برأسها وهمست :
ـ ضع القميص والفانيلا تحت الحزام .
ـ سوف افعل بالطبع ، اود ، بالمناسبة ان نواصل الحديث عن التجارب الذرية الامريكية .
انفلتت منها ضحكة كان واضحا انها صدرت رغما عنها . ثم قالت وهي تحاول ان تمتنع عن الضحك :
ـ فيما بعد .
ـ متى ؟
ولكنها استدارت ومضت دون ان ترد . لحق بها وقال .
ـ لم تقولي متى ؟
ولكنها سارت بتصميم دون ان تلتفت اليه .
وكماتكون واقفا على رصيف الشارع وترى وجها في سيارة تمر مسرعة هكذا ،رأى غالب ليلى للحظة تعبر عن طرف الحجرة التي يرقص فيها عدد محدود من الافراد الى الحجرة الكبير التي تضم المحتفلين . قال :
ـ ليلى !
بصوت سمعه الجميع ـ او هكذا اعتقد ـ ثم اسرع نحوها . ولكن الزحام حول الطعام ، الذاهبون بايد فارغة والقادمون بصحون مليئة ، وتوقف البعض بالحاج لتحيته ، وتبادل بعض العبارات معه ، جعله يفقدها مرة اخرى . اصبح في حالة يائسة . جلس في اول مقعدوجده فارغا ، واخد يأكل . لقد سار طويلا بطبقه وعليه ان ينتهي منه ، ومن حقه على ليلى ان تبذل بعض الجهد للبحث عنه .
اكتشف انه جائع فالتهم طعامه وهو يشعر بالتوتر ينساب منه ، نهض ووضع طبقه الفارغ على المائدة ثم اخذ يسير دون هدف ، او هكذا حاول اقناع نفسه . ولكن قلبه كان يرتعش كلما رأى فتاة واعتقد انها ليلى . كان يتجه نحوها ولا يتوقف الا حين يواجهها . كاد ان يعتقد ان ليلى تتجنبه . ثم استوقفه ذلك الرجل .
وهو ما يزال بعيدا عرف غالب ان الرجل يقصده . حاول ان يتذكر اسمه ، صنعته ، مناسبة تعرفه به ،لكنه عجز ، بدا وهو يتجه نحوه كأنه ينزلق على حذاء للتزلج ، اذا كان يتقدم وجسده ثابت كأن يقف انتباه . كان قصيرا جدا ، له وجه منتحب . وجه كبير ، قناع ملصق على رأس ضخم ، وقد وضع الرأس دون واسطة ـ بلا رقبة ـ بين كتفيه العريضين . كان يضع نظارة سوداء ذات زجاج قاتم على

عينيه ، فيبدو انفه الكبير الواسع الفتحتين اضخم من حقيقته ووجنتاه بارزتان مما يجعل وجهه الكبير يبدو وجها لرجل مريض ، غائر الخدين .

اقترب من غالب ، وبدون تعبير على وجهه وقف امامه تماما وقال :

– غـ .. الـ .. يـ .. بـ .. وكانه عثر عليه في اخر لحظة قبل ان يفلت .. كانت رائحة البيرة التي تفوح من فمه قوية ، نافذة . قال غالب :

– اهذا انت ؟

وكأنه لا يتوقع وجوده في بغداد كلها .

– غاليب ، غاليب !

من المؤكد ان الرجل سكران ، قال غالب لنفسه . تشنج الوجه وانتفخ الانف .. ثم مد يدين كبيرتين جدا ، مكسوتين بشعر اسود كثيف ، وامسك بكوعي غالب بقبضتين قويتين واخذ يردد بذلك الصوت الحلقي الغريب :

– غاليب ، غاليب ، غاليب .. !

قال له غالب :

– انني مصغ اليك .

وهو يحاول الى ان ينفلت من امساكه . ولكن الرجل شدد من قبضته على كوعي غالب ، واعاد رأسه الى الوراء ، شاخصا الى السقف . بدا وكأنه يفعل ذلك ليرى غالب الشعر في داخل انفه . ثبت الوضع لحظات ، ثم قال بهمس مرتفع :

– ارأيت ؟

قال غالب :

– ليلى ؟

وفكر غالب : « ايكون رسول ليلى » ؟ ولكن الرجل اخذ يهز كوعي غالب وكأنه يحرك مقبضي الة تعطلت عن العمل وقد ازداد ميلا الى الخلف وقال :

– ياه ليلى ، يا زفت ! القصيدة عيني !

حاول غالب ان يكون مرحا . قال :

– قصيدة جديدة ؟ رائع ، رائع ، جدا .. احب ان اسمعها في اقرب فرصة ولكن ليس الان ، فكما ترى ..

واشار برأسه حركة دائرية احتوت الحجرة الواسعة والمحتفلين الجالسين منهم والراقصين والواقفين امام المائدة ، والنوافذ ، والحديقة والمائدة ، وبغداد كلها .. واضاف غالب :

ـ شيء رائع ..
ضيق الشاعر طاقتي انفه ، فبدا انفه طويلا جدا وحادا ، واخذ يتنفس بعمق وقال :
ـ القصيدة .. اقول القصيدة ..
شعر غالب انه لن يستطيع التخلص منه بسهولة .. حتى جسديا بدا ذلك صعبا والاخر يمسك كوعيه بهاتين القبضتين الفولاذيتين. بل انه في واقع الامر كان يحاول طيلة الوقت وبدون جدوى ان يخلص كوعيه ولكن الامساكة كانت تزداد احكاما قال :
ـ انك تؤلمني .
ولكن الشاعر مضى يردد :
ـ القصيدة ، القصيدة ..
قال غالب ..
ـ ايه قصيدة ؟ انت تعلم ان ذاكرتي ..
قال الشاعر وهو مغمض العينين ، وقد ازداد ميلا الى الخلف حتى اصبح رأسه مدلى في الفراغ ، مما اضطر غالب ان ينحنى قليلا الى الامام ، وكان الشاعر قد اخذ يكز على اسنانه حتى اصبح صريرها مسموعا ، ووجهه يتقلص ويتشنج :
ـ القصيدة ! لخاطر الله القصيدة ..
ـ مالها ؟
ـ القصيدة عيني الا تتذكر ؟ التي قرأتها لك في مقهى البرلمان واعجبت انت بها . نسيت ؟!
حاول ان يتذكر . مقهى البرلمان ؟ تراءت له الدكك ، والزبائن ، ووجه صاحب المقهى العجوز الصلب المحفور بالاخاديد ، وصواني الشاي فوقها اعـداد كبـيرة من الاستكانات المليئة بالشاي ، واجهة المقهى الزجاجية ، المارة في الشارع ، نساء بعباءات .. ولكن القصيدة ؟ قال غالب :
ـ القصيدة .. آه هـه ، آه هـه ، ممتازة .
قال الشاعر وهو يلهث :
ـ لقد نشروها .
وتساءل غالب : اذن ، ما سبب هذا التهجم المأساوي والبكاء الصامت ، واللهاث قال :
ـ مبروك ، مبروك !
ـ ياه مبروك !
ـ ماذا حدث ؟

– نشروها عيني ، نشروها ، وما حطوا اسمي عليها . قالوا لي ..
وضحك ضحكة مريرة ، وفكر غالب : « الشاب فكه ، فيما يبدو » .
اضاف الشاعر :
– قالوا سقط اسمك سهوا في المطبعة .. القوا ويد .. سقط سهوا في المطبعة ..
والقى غالب خطبة قصيرة موجهة الى الشاعر بقدر ما هي موجهة الى المحتفلين ..
قال في البداية همسا للشاعر :
– خفف قبضتك قليلا انك تؤلمني .
ولما لم يستجب الشاعر قال بصوت مرتفع :

– هذا ما يسمونه اختلاط القيم ، حيث تفقد الكلمات رنينها ورائحها ويتم تشذيبها وتعهيرها حتى تصبح ناعمة كالصابون ، تنزلق من بين يديك كلما حاولت الامساك بها . اسمع يا اخي ! اكتب مقالا طويلا عريضا دافع به عن اسمك ، عن حقك في ان يكون لك اسم . قل بقوة : يولد جميع الناس ويصبح لهم اسماء ويصبح هذا الاسم جزءا من الهوية ، كالوجه والجلد ، كالافكار الخاصة بنا ، والانوف والعيون والشعر والصوت ، قل هذا باعلى صوتك ..
وانهى خطبته فجأة ، وانفلت من قبضتي الشاعر بهوج . فقد رأى ليلى جالسة في الحديقة ، والضوء يأتيها من فوقها ومن خلفها راسما لها اطارا مشعا . اومأت اليه ، كانت طيلة الوقت تومىء اليه ، ولكنه اعتقد انها فتاة اخرى تومىء الى اخرين .. وصل الباب الذي كان التجمع امامه كثيفا .. وارتفعت الاصوات :
– اين تذهب ، سوف نصلك بالسيارة .
– خطبة رائعة .
– رائعة فعلا ، ولكن القيت بالشاعر المسكين على الارض .
– هنالك شيء مهم نود قوله لك ..
قال غالب :
– لا اريد الانصراف ، اريد ان انتشق الهواء في الحديقة
وتعالت الاصوات صاخبة مختلطة :
– ياه هوا ، حريرة .
– هنا تبريد .
– هنا تجد من تحدثهم ويحدثونك .
– هنا تبريد .

قال غالب بعصبية :

ـ هنا تبريد ، هنا تبريد اريد هواء نقيا ، خال من دخان السجاير ، ومن رائحة الاجساد . لم اقل انني اريد هواء مبردا .

قهقه الرجل ذو الانف المقوس وهو يقول :

ـ رائحة الاجساد .. الحق واياك ..

ومضى يقهقه .. وغالب يشق طريقه ببطء . ثم اذ بتلك المرأة التي تضع النظارة الطبية امامه وكلها ابتسامات ورقة . قالت له وهي تغمز بعينها وتبتسم :

ـ هل زررت بنطلونك ؟

قال لها غالب :

ـ بامكانك ان تتأكدي بنفسك .

همست له :

ـ ليس هنا .

همس غالب :

ـ اين ؟

قهقهت :

ـ غالب السريع .

ـ خير البر عاجله .

ـ تعلمت من المصريين خفة الدم .

وخلال ذلك كان غالب يفكر : هذا هو سهمهم الاخير : اليس كذلك ؟

قال لها بحدة :

ـ ومن قال لك ان المصريين دمهم خفيف .

ـ هكذا يبدون في السينما .

قال غالب محاولا تقليد طريقتها في الكلام .

ـ الحر سببه التجارب الذرية الاميركية ، الم تسمعي ان هنالك اتفاقية تمنع اجراء التجارب فوق الارض ؟

وانفلت منها الى الخارج . سار في ممر مبلط ثم هبط منه الى الحديقة .

٤

كانت الفتاة تجلس على مرجيحة منصوبة بين عمودين حديديين . المرجيحة واسعة ،

قصــــة

تتسع لشخصين على الاقل ، فرشت قاعدتها بحشايا اسفنجية شدت الى القاعدة بسيور من القماش . مسند المرجيحة مغطى بفرشة ممسوكة بعراوي من اعلى . والفتاة جالسة ، تضع وجهها بين كفيها ، وقد استقر كوعاها على فخذيها ، وتحرك المرجيحة ببطء جيئة وذهابا . خصلات من شعرها تتهدل على وجهها ، وهذا الوجه الذي لا يبدو الا اجزاء صغيرة منه بدا ساكنا ، وبدت الفتاة بعيدة مستغرقة في هم ما .

وقف غالب امامها حائراً ، منتظرا ان تتنبه الى وجوده . ولكنها استمرت شاردة بعيدة . اصغى لاصوات الحفلة فتعجب ، لم يكن هنالك صوت على الاطلاق .بدا كأنه هو وليلى في غابة بعيدة عن البشر وعن الناس . والضوء ؟ كان خافتا ، وكان المكان كأنه بيت مهجور مضاء بشمعة اشعلها شبح سكان غابرين . « الهذا منعوني من الخروج الى الحديقة » وكان تساؤله ـ احتجاجه ينصرف الى ابعد من المحتفلين ، الى تلك الروح العملية التي تنخر في لباب المدينة كالسوس وتبعدها عن الشعر والغابة ولقاء عاشقين تحت ضوء القمر .

همس :

ـ ليلى .

لم ترفع رأسها ، بل قدر انها لم تسمعه اصلا . قال لنفسه ، هذا الشرود الطويل ، والحزن الذي يصمد للزمان ، بهما نستعيد تلك العراقة التي اخذت تزول ، هي تعويضة عن تلك الحركة الخرقاء التي تجتاح شوارع المدينة . اقترب منها حتى كاد يلامسها ، فلا تستطيع ان تتجاهل ، او تتناسى وجوده ، وناداها :

ـ ليلى .

هل قالت شيئا ، ام كان ذلك انسياب حيوان مجهول عبر الاشجار والعشب ؟

كرر النداء :

ـ ليلى !

قالت بهمس ومن غير ان تنظر اليه :

ـ استريح .

اي حزن يغلق تلك الهمسة . قالت كلمتها وتنهدت بعمق فصرت المرجيحة وكأنها توصلت في تفكيرها الى نقطة اجملت فيها المسألة التي تشغلها ، وابعدتها عن مجال تفكيرها ، ثم اعلنت احتجاجها على الموقف كله بتلك التنهيدة .

قبل ان يجلس فكر : هل يجلس ملتصقا بها مثلما كانا في الداخل ؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف ـ بدا متنافرا مع الغابة والشعر ولقاء عاشقين في ضوء القمر ـ خارج

وحدة الموقف . ثم منطق احساسه ، فقدر ان ذلك لا يصح ، لان ذاك الالتصاق كان وليد الضرورة ، اجل ، اصبح وليد الضرورة ـ اين كان بامكانها ان تجلس .

جلس بجوارها ومد ذراعه فوق الجزء الاعلى من المرجيحة . ذلك ايضا بفعل الضرورة . وكان يعلم ـ لم يقل ذلك لنفسه بصراحة ـ انها حين تتعب من هذا الانحناء وتريح ظهرها على المسند فسوف تكون ذراعه محيطة بكتفيها . كان ذلك طبيعيا وكأنه شيئا ما خارجهما ، في المكان او في الموقف دفعهما اليه ، انه اشبه بالتصاق اناس لم يتعارفوا من قبل ، وقد لا يرون بعضهم مرة اخرى في باص مزدحم .

اختفت الاضواء من الحديقة بتدبير ما ، لا يدري كيف ومتى ، وبدا الشجر الذي يحيطهما من كل جانب اسود ، متماسكا يحدده من الخارج نور كنور الفجر وكان الصمت ثقيلا ، صافيا ليس ذلك الصمت الذي يجعلك تشعر وكأن العالم حولك يكتم انفاسه وكأنه يتأهب ، لقفزة عاصفة ، بل كان صمتا نامت فيه الاشياء واستكنت الناس والاحياء الى استرخاء لذيذ حالم .

والفتاة صامتة . يعلن عن وجوده بسعلة ، او تنهيدة ، فلا تجيب ، ويمتص ، السكون ذلك الصوت الذي عكره للحظة وكأن ليلى بصمتها تعلن انه اقتحم عليها وحدتها ، وهدوء العالم من حولها ، او هو اقتحم عليها عزلة اختارتها لتنهي فيها عملا بالغ الاهمية والسرية . ومرت لحظات اصبح فيها الصمت مشحونا بتوقع الكارثة . ثم تذكر انه حين رآها من الشباك كانت هي التي تشير وتومىء بالحاح بان يأتي وكأنها تقول : ما لحركتك بطيئة هكذا ، مالك تراني وكأنك لا تراني . هل اغوتك اخرى وأبعدتك عن طريقي ؟ كانت تقول ذلك كله بايماءاتها ودعوتها اليه . قرر ان يعتبر صمتها نوعا من الألفة الحميمة وزوال الكلفة بين حبيبين تجاوزا كل المواصفات ، وخاصة انه يعلم ـ وان كان عاجزا عن التذكر ـ انهما صديقان منذ زمن بعيد جدا ، وان علاقة حارة وقديمة تربط بينهما . سوف يتذكر ذلك في يوم ما . عندها شعر بالراحة ، وانسحب التوتر من قلب السكون .

لمس كتفها لمسة خفيفة فشهقت وازداد انحناؤها . وظلا هكذا صامتين اليفين ، وكأنهما كيان واحد ، انقسم ظاهريا الى اثنين . حين تكلم حاول ان يجعل صوته عاديا . قال :

ـ ليلى .

احس انها تصغي . حركة المرجيحة غير الملحوظة انبأته بذلك ، فرأى ان عليه ان يواصل الحديث . قال :

ـ ما هي اخبار سهام ؟
من الواضح انها فوجئت بشدة فقد اخذ يتأرجح جيئة وذهابا . استمر ذلك وقتا طويلا . ماذا حدث ؟ قال لنفسه . كانت قد استدارت واصبحت في مواجهته ، عيناها تبرقان في العتمة ـ اهي مندهشة ام غاضبة ؟ لا يدري ـ قالت :
ـ ماذا قلت ؟
وكأنها تطلب منه ان يكرر ذلك حتى تبرر القيام بحركة عنيفة . استجاب للتحدي وقال :
ـ اسألك ، ما هي اخبار سهام ؟
سهام ؟ قلت سهام ؟
قال وقد اخذ يغضب :
ـ ما الغريب في ذلك ؟ سألتك ؟
قاطعته بحدة :
ـ ولكنني انا سهام !
في تلك اللحظة انفتح الباب ومعه اندفعت موجات من الضوء القوي ، وصخب الاحاديث ، والموسيقى ، ثم اغلق مرة اخرى . احتجب الضوء والصوت ولكنهما استمرا يجوبان الحديقة حتى كادا يحولاها الى مجرد حديقة منزلية صغيرة .
قال كان علي ان لا اجيء الى هذه الحفلة .

ـ اعرف .
قالتها بحزن واستسلام . قال غالب بغضب :
ـ ماذا قلت ؟
قالت :
اتيت الى حفلة لست مدعوا لها .
وتنهدت .
ـ ولكن ..
وتوقف عن الكلام . حاول ان يتذكر : كيف جاء الى هذه الحفلة ، ومن دعاه ؟ هنالك شخص ما ـ ما اسمه ؟ التقى به ، سارا دون ان يحدث اي منهما الاخر ، ثم دخلا الى هذا المكان .. غير ان .. غير ان غالب كان يعلم ان هنالك حفلة ما ، وانه مدعو اليها ، بل كان يعلم ان ليلى هي التي اصرت على مجيئه .. من قال له ذلك ومتى ؟
سألها في نفس الوقت الذي طرأت له الفكرة :

ــ انت التي اقمت هذه الحفلة ؟
واخذت المسائل تتضح في ذهنه . قالت :
ــ الم تكن تعلم ؟
وسأل وهو متأكد من معرفته للجواب :
ــ اقمتها باية مناسبة ، ولمن ؟
قالت وكأنها تحدث نفسها :
ــ يا الهي ، حتى هذا لم تكن تعرفه .
ــ كنت اعرف كل شيء .
ولكن ما الذي كان يعرفه ؟ لم يعد متأكدا من شيء . « هل اقامت هذه الحفلة لي بمناسبة مجيئي من مصر ؟ ولكنها تقول انني لست حتى مدعوا لها .. » ثم تنكر . قال :
ــ وسهام ؟ هل اسمك سهام حقا ؟
ــ وهل تشك في ذلك ؟
احس انها تتهرب من الموضوع ، فقال :
ــ انا على يقين انه ليس كذلك .
وسمع ضحكتها المكتومة .
ــ ليلى ، قال ، ولم ترد . قدر ان محاولتها الامتناع عن الضحك هي التي تمنعها من الكلام فقال بتأكيد :

ــ ليلى !
وصمت كلاهما . كانت قهقهات عالية جدا تأتي من الداخل . امسكت بيده كانت يدها لدنة ، مرنة ، كحيوان حي . رفعها الى شفتيه وقبلها ، وابقاها على فمه . شهقت .. « هل فعلت ذلك احتجاجا ام استنكارا ؟ » تساءل قالت ببطء :
ــ ولكن ما اهمية الاسم ؟
كان صوتها رقيقا ، وحزينا ، ومفعما بالبكاء . الرقة والحنان اللذان ينبعثان من هذا الصوت قادمان من الماضي البعيد ، يعيدان تنويمة الطفل ، ايقاع البكائيات ، صوت الحادي ينفذ الى ليل القرية من مسافر بعيد ، وحيد ، خائف ، من ابتسامة ملتبسة لامرأة .. وتتالت الصور الثابتة : جبال الاردن ، الغور ، البحر الميت ونهر الاردن ، الحصادون ولاقطات السنابل ، العين الصارمة المحدقة ، البيضاء ، البذيئة لفتاة شبقة .. ودخل في غيبوبة عالم من الالوان والمشاهد الثابتة والعصور

قصـــة

القديمة ، وصوت ليلى ـ هل كانت تتكلم حقا ؟ يأتيه شاكيا ، ضارعا ، حنونا .. ربما كانت تقول : وما اهمية ان يكون للانسان اسم ايها البورجوازي الصغير ! يا ابني الصغير .. تنكر عنوبة اماسي الصيف .. ليالي الشتاء ، القهوة المرة ، والشاي ، والحلوى ـ عندما كان للحلوى طعم ، عندماكنا نقدر على التنوق ـ والحكايات الجميلة ، المخيفة التي كان يقودك رعبها للنوم حذرا ، خائفا من الهمسة .. وتخبيء رأسك في حضني ، وتنوب في صدري .. ماذا استفدت من عالم الكبار والاسماء ، والشعارات ، والنظريات ..

ويمضي الصوت ناحيا ، شاكيا ، الا يكفي ما سببته لي عذاب ؟ ويصبح للصوت لون ، لون ضباب ، وردي رجراج ، لون له ملمس جسد الطفل ، ولباب الفواكه .. ورأى غالب نفسه يحتج ـ ربما على هذه الغيبوبة التي استغرق فيها ويحاول جاهدا ان ينتزع نفسه منها ، ولكنها في الوقت ذاته يحس بها مشتهاة وهو يخوض دون مجهود عبر ذلك الضباب الوردي اللون والملمس ـ واعلن ربما دون صوت ، ولكنه مسموع تماما ومفهوم ، ان علينا ان نخرج من هذا الخدر الذي له طعم الحلوى القديم ، وان يكون لنا اسم ، اسم واحد فقط ، يقال فنعرف به .. فاكثر من اسم يساوى لا اسم .. وانحبس الصوت في داخله ، غير انه يسمعه الان ، صوته هو ، قادما من خارجه . كان ذلك مريحا جدا .. يعلن عن الحب للابد ، عن حياة لا معنى لها بدون ليلى ، سهام اي اسم اخر .. المهم ان تكون انت .. لا احد اخر غيرك .. ورآهما غالب ، رأى ليلى وغالب يتماسان ، غالب مسترخ تماما ، مغمض العينين ، وليلى تميل نحوه تقبلة على وجهه قبلات سريعة وبدا الوجه كبيرا جدا ، وساكنا كأنه رأس تمثال ، او رأس دمية هائلة الحجم مصنوعة من المطاط .

ثم ذاب غالب المراقب بغالب الساكن المستسلم ، وتحولت سكونية غالب الى انتشاء ممتع لذيذ . كانت ليلى تعانقه الان . لقد خلعت بعض ملابسها ـ في الغالب ـ لانه ـ يحس بملمس جسدها العاري على جسده . وهو ـ متى وكيف لا يدري ـ احس بجسده عاريا .

لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس ، بل ان تفاهما عميقا قد نشأ تجاوز الشكليات ، واخذ يبحث لنفسه عن وسيلة مناسبة وكفوءة للتعبير . كان ذلك اشبه بتهوين المصيبة على اخ . واحس غالب ان ليلى ـ اسمها ليلى حقا وصدقا ـ قد عزمت امرها وقررت ان تقول ، رأيها بصراحة وشجاعة . لقد تنازلت ، في البداية ، عن الاعلان الصريح عن موقفها مراعاة لظروف اكثر اهمية . ولكنها الان ، في لحظة صفاء

ومودة قررت ان تكشف المستور دون اية خشية . فمن خلال ذلك العناق ، من خلال ذلك العري والاندفاع الجسدي عبرت عن رفضها للحياة دون اسم ، عن محاولة ابعادها عنه عبر تحويلها الى سهام ، عن تعاطفها مع ذلك الشاعر الذي سقط اسمه سهوا في المطبعة .

كان ذلك العناق اشبه بالشكوى ، بمحاولة كل منهما ان يخفف عن الاخر عبء ذلك الخلط المدبر عن سبق تخطيط والذي وجدا نفسيهما فيه ، والذي يهدد بانفصالهما . لهذا كان في عناقهما حس الفراق المقبل،حس وداع بينهما لا حيلة لهما فيه .

ثم اخذت الامور تأخذ مجرى اخر .

قال :

ـ ولكن ..

كان يود ان يقولها لها : « فلنبحث عن مكان اكثر امانا » وغير انها اسكتته بقبلة احتوت فيها شفته السفلى ، حاول ان يواصل حديثه وهو في هذا الوضع ولكنه اكتشف ان الكلام لا يكون مفهوما وشفته في فمها . ثم رآها تجلس على فخذه اليمنى وجسدها يعلو ويهبط بايقاع منظم . يئس من مواصلة الكلام منتظرا لحظة تبتعد فيه شفتاها عن شفته ليقول جملته،وكأنما استجابت لرغبته فادارت راسها الى الوراء فقال بسرعة :

ـ هذا المكان كما ترين ..

وبسرعة خارقة اطبقت على فمه .. فعلت ذلك بحس عملي بحت ، وكأنها اهملت للحظة عملا مهما تقوم به ، ثم عادت باقصى سرعة .

شيئا فشيئا اخذ يندمج في تلك المتعة ـ اندمج في الموقف لا مع الفتاة ـ وقد سمح لنفسه ان يفكر بشكل سريع ان اللقاء الجسدي لا يوجد بين اثنين ، ولكنه يفصلهما الى اقصى حد ، اذ يصبح كل منهما باحثا ومستجيبا لمتعته الخاصة ، قال لنفسه : « فلنسجل اكتشافا جديدا » وانغمر في المتعة ، يلتهم الفم المهمهم ، المستغيث ، مشددا من جنبها نحوه ، باحثا عن اجدى الوسائل لجعل ذلك الصراع الجسدي كاملا .

وكتأكيد لمتعته قال :

ـ ليلى ، انت لي ..

يبدو انها قالت ان ذلك هو اسمها بالفعل ، او شيئا كهذا ولكن كيف يكون بامكان الانسان ان يتأكد من شيء في مثل هذا الوضع ؟

ذاب التوتر ، وتلك الالفة القافزة عن المواضعات ، والحنان في متعة خالصة استغرق

قصـــة

فيها غالب وقد اخذ ذلك الثقل المأساوي للقائهما وللوضع كله يتلاشى وراح غالب يشعر ان تلك المنح الجسدية التي تجاوزت كل الحدود قد حولت المأساة /الهزيمة الى انتصار . ولتأكيد ذلك وفي مواجهة الحفل الصاخب اخذ يردد :

ـ ليلى ، ليلى ، ليلى ، ليلى ..

فترد بمواء مبحوح ، متألم ، ثم رآهم هناك ، خلف الشباك : ثلاثة يرتدون ملابس السهرة الرسمية ، بذلات سوداء ضيقة عند الخصر والارداف ، وقمصان بيضاء انتهت موديتها ، بياقات منشأة واربطة عنق سوداء تشبه الفراشات وكانوا متشابهين كانهم توائم : قصارا ، عراض الاكتاف ، لهم كروش بازرة ، ورؤوسا كبيرة دب الصلع فيها ، وعيونا براقة . وكان بينهم بالتأكيد ذلك الرجل ذو الانف المقوس والذي له زوجة اسمها ليلى ـ كما ادعى ـ لم يستطع ان يحدد الرجل بينهم ، فقد كانوا متشابهين :

قال غالب :

ـ ليلى ، انهم يراقبوننا .

توقفت ليلى عن هجومها الجسدي وابتسمت وهي تنظر اليه بعينين ضاحكتين. تكلمت كثيرا بعصبية مراهقة وقالت شيئا كهذا وهي تكركر بالضحك :

ـ ماذا بك هذه الليلة .. ! لست على عاداتك .. اهذا زوجي ، فماذا يزعجك ؟

قال دون ان يقصد المزاح :

ـ الثلاثة ؟

ـ تعدد الازواج .

وسمع صوت احدهم يوضح :

ـ الملكية واصل العائلة .. من تأليف انجلز ..

الواقع انه كان يعلم انهم يراقبونهما ، وان استغراقهم في الحديث ، ومحاولة اضفاء طابع جدي مبالغ فيه عليه انما هو مجرد تظاهر . وحتى تلك العبارات التي كانوا ينطقونها بصوت واضح مرتفع كان الهدف منه اسماعه اياها حتى يعتقد انهم مشغولون عنهما (عبارات من نوع : المسألة اكثر تعقيدا مما تبدو على السطح ان ذلك لن ينتهي الا بالهزيمة السياسية والعسكرية الكاملة ، الظرف الموضوعي اقوى من كل التنظيرات الخ .. » ولكن يبدو ان ليلى كانت تفهم الامور على ظاهرها ، وانها مقتنعة ان الثلاثة مشغولون بالاحاديث يأخذونها بشكل جدي .

هذا هو الواقع ، قال غالب لنفسه ، والا فما معنى استمرارها ، وربما بشكل اكثر اندفاعا ، في ذلك العناق والتعري ـ تعريهما معا ـ .. واخذت لا مبالاتها تتسرب اليه . بل احس باكثر من ذلك ، برغبة في النكتة ، وددان يقول لها ان الثلاثة يشبهون خدم

المطاعم الشعبية في مصر بكروشهم وملابسهم الضيقة ـ بحق الله كيف يستطيعون التنفس ؟ وتظاهرهم بالوقار .ولكنه متى وكيف يقول جملة طويلة كهذه وفمه منشغل بالتقبيل ، وهي على ما هي عليه من اندفاع اهوج ! بل انها كانت تفعل ذلك بنوع من المرح الغريب .

٥

انصرف معظم الموجودين . كان الواحد منهم يعلن ان الوقت قد اصبح متأخرا وان عليه ان يستيقظ مبكرا ، ثم يتجه نحو ليلى ويشكرها على دعوتها ثم يصافحها وينصرف . كانت ليلى تتلقى الشكر والمصافحة بوقار وبنظرة غائبة ثم تشيع المودع الى الباب . قال ذو الانف المقوس بصوت مرتفع انه لولا خوفه من زوجته لما انصرف من الحفلة حتى طلوع الشمس . ولانه اعتبر ما قاله نكتة اخذ يقهقه . سبقته ليلى الى الباب وكأنها تستعجله في الخروج ، وودعته بمصافحة سريعة ، ثم عادت الى مكانها وهي تتنهد بعمق . وخلال ذلك كله كان على وجهها تلك الابتسامة المؤدبة ـ ابتسامة من يتظاهر بالاصغاء بينما ذهنه مشغول بامور اخرى . تنهيدتها وتمرير كفها على جبينها تنتميان الى تلك الامور السرية التي تعانيها وتتأمل فيها :

لم يبق الا بعض النساء وغالب . بدت الحجرة ـ او على الاصح الحجرتان ـ واسعة ، تعمها الفوضى ، تطالب الناس ان يغادروها . كانت المرأة التي تلبس نظارة طبية قد خلعتها ، وبدت ملكة اغراء حقيقية من الواضح انها لم تكن بحاجة الى تلك النظارة ، وانما تستعملها للزينة ، او ربما للتخفيف من ذلك الاثر المغوي الذي تحدثه في الرجال . اخذت تتودد الى ليلى تقبلها على خدها وتقول :

ـ تعبت يا حبيبتي .

وضعت ليلى رأسها على كتف المرأة وقالت : ـ انني سعيدة .

قالت المرأة وهي تعاود تقبيل ليلى :

ـ فلتكوني هكذا دائما .

قبلت المرأة ليلى قبلة على خدها ، قبلة لها صوت ، ولكنها كانت مجاملة كانما تعتذر بها عن الخطوة التالية التي تنوي القيام بها ، ثم نهضت واخذت تجمع بعض الاطباق من فوق المائدة الطويلة ، والتي لا يزال بها بعض الطعام ، ثم حملت ما جمعته واتجهت نحو المطبخ : سارت بثقة من لا يخاف ان تسقط الاطباق من يديه . نادتها ليلى :

ـ لا تتعبي نفسك ودعي كل شيء في مكانه .

قصــــة

رغم ان كلماتها تحمل دلالة الامر ، الا ان صوتها كان اشبه بالانين . توقفت المرأة في منتصف الطريق وهي تبعد الاطباق عن صدرها وعلى وجهها تعبير تساؤل . لم يفت غالب ان يلاحظ انذاك ان المرأة في وقفتها ، وابراز صدرها ـ بدعوى الاحتفاظ بالتوازن ـ كان تشحن الجو بمجال من الاغراء المهلك . قالت المرأة :

ـ ماكو تعب عيني .

قالت ليلى :

ـ بل توقفي ، غدا ستأتي الخادمة وتنظف كل شيء .

قالت المرأة :

ـ سأضع الأطباق التي فيها طعام في الثلاجة حتى لا يفسد وبذلك حسمت المسألة واستدارت ، ثم سارت شامخة ، بخطو رشيق نحو المطبخ .

كانت ليلى مرهقة ـ ذلك الارهاق الجميل الذي جعل الوجه اكثر حساسية ورقة ، ويجعل البشرة تخالطها تلك الشفافية وكأن صاحبتها قد تحولت الى مراهقة تكثر من العبث بوجهها ، كما تصبح العينان ناعمتين ومشبعتين بالضوء ـ فتنعكس فيهما ادق المشاعر والافكار . التفتت الى غالب وهي تتثاءب وقالت :

ـ غالب ، اليس كذلك ؟

ـ هذا اسمي .

تثاءبت مرة اخرى ، وهي تغطي فمها بكفها الى ان انتهت من تثاؤبها ، ثم دعكت بكفها فمها وانفها وقالت :

ـ ارجو ان تكون قد استمتعت هذه الليلة !

لم يكن غالب من ذلك النوع الذي يفهم الاسئلة البسيطة على وجهها . نظر الى عيني ليلى لحظة ثم اقترب منها وهمس :

ـ تريدينني ان ابقى هنا هذه الليلة ؟

حدقت فيه بدهشة وقالت باستنكار :

ـ تبقى هنا ؟

ـ لا اعتقد انك نسيت .

قال بصوت مرتفع .

ـ عن اي شيء تتحدث ؟

ـ الحديقة ، والرجال الثلاثة ..

ـ اية حديقة واي رجال ؟

ـ انا وانت ؟
ـ مالنا ؟
وفكر غالب : الهذا الحد فقدت ذاكراتها ! لقد حدث ذلك منذ ساعة فقط ثم تنكر :
ـ عندما كان اسمي سهام .
ـ هذا امر لا يصدق .
ـ اي شيء لا يصدق ؟
ـ سهام ، عيني ، سهام !
اطلت المرأة التي حملت الاطباق منذ قليل مادة رأسها من باب المطبخ قالت :
ـ ماذا ؟
قالت ليلى :
ـ هذه هي سهام !
وهي تشير بسبابتها نحو المرأة . اخذت المرأة تضحك وهي تخرج من باب المطبخ ولكنها لا تقترب كثيرا . قالت :
ـ هل قال لك انك سهام ؟
ـ ردت ليلى .
ـ انت تعرفين ذلك ؟
واضافت المرأة وهي تكركر بالضحك :
ـ وهل حدثك عن الحديقة ؟
ـ بلى .
واغرقت المرأة في الضحك وهي تقول :
ـ وعن الرجال الثلاثة الذين كانوا يراقبون ؟
قالت ليلى :
ـ ولكن ما الحكاية ؟
ـ الحكاية انه يحتاج الى فنجان قهوة سادة مغلي جدا .
وعادت الى المطبخ دون ان يتوقف ضحكها .
نهض غالب وقال :
ـ سوف اساعدها في اعداد القهوة .
سار ودخل المطبخ . كانت سهام تجلس امام الثلاجة المفتوحة الباب وتحاول ان تجد مكانا للاطباق التي حملتها وسط زحمة الاطباق والعلب والقدور الصغيرة .

قصة

وقف يتأملها ، طالع منبت الثديين والشق الفاصل بينهما . قال :
ــ ها انت تصنعين قهوة بالثلج .
ــ نظرت اليه مبتسمة وقالت :
ــ فاجأتني .
ــ لا يبدو عليك .
ــ ماذا ؟
ــ انك فوجئت .
ادارت الجزء الاعلى من جسدها نحوه بعد ان وضعت الطبق الذي بين يديها على الارض وقالت :
ــ كيف يبدو علي ؟
قال :
ــ هكذا .
وامسك بكتفيها واخذ يداعبهما ، ثم انسابت يداه الى نحرها ، الى منبت النهدين والشق الفاصل بينهما ، وقبل شعرها وجبينها ، وهو يردد :
ــ هكذا ، هكذا .
قالت :
ــ هل اكتفيت الان ؟
في الصوت حياء بارد ، نافذ كحد السكين .. ابعد يديه عنها واستدار ليخرج سمعها تقول :
ــ الن تنتهي هذه الليلة ابدا !
عاد وهمس لها :
ــ سأخرج من هذا المكان ، وربما من المدينة كلها .
ــ خيرا تفعل .
قال غالب بانفعال :
ــ وربما انتحرت .
ــ لا اعتقد انك ستفعل شيئا كهذا .
ــ سوف ترين .
ــ سوف ترى .
وخرج . لم تنظر اليه ليلى ، ولم تشجعه حتى ان يودعها . فسار نحو الباب ، سمع سهام من خلفه تقول .

ـ انظري اليه ، ينصرف دون ان يودعك .
سمع ليلى تقول :
ـ فات وقت تعليمه الذوق .
خرج من الباب بشعور الهارب الجبان . نسي الحر في الخارج ، اختلطت الامور في ذهنه فقال لنفسه : « يجب ان أعود لاخذ معطفي » . ثم تذكر انه الحر . اجتاز الممر المؤدي الى البوابة الخارجية . كانت الحديقة على يمينه . تطلع فرأى المرجيحة هناك . خطر له ان يعود ويأخذ ليلى من يدها ، ويقول لها : « ها هي المرجيحة ، فكيف تنكرين ما حدث ؟ » ولكنه واصل سيره وخرج من البوابة .
بعض المحتفلين ما يزالون واقفين في مجموعات صغيرة يتحدثون . الوجوه غريبة جدا ، لا يذكر انه رآها من قبل ، مر امام كل مجموعة ببطء ، لعل احدا يتعرف عليه ويوصله الى بيته . لم ينتبه اليه احد . توقف بالقرب من مجموعةكانت مكونة من رجلين وامرأة . كانوا يتحدثون باصوات مرتفعة ولكنه لم يفهم شيئا مما يقولون . حاول ان يسألهم عن الطريق الى الشارع العام ، ولكن صوته كان محتبسا . الاخرون لم يشعروا بوجوده . التفت اليه احدهم فجأة حدق فيه وقال :
ـ عباس ؟
قال الاخر .
ـ هذا مو عباس .
قالت المرأة :
ـ عباس عيني ، اشبيك ما ترد ؟
حاول غالب ان يتكلم ولكن الاصوات الحت عليه :
ـ خوي عباس احكي لخاطر الله .
ـ دي قول .
قالت المرأة :
ـ انت موعباس ؟
قال غالب :
ـ لا .
فاداروا وجوههم وواصلوا حديثهم .

قصــــة

ثلاث رصاصات

الياس خوري

الرصاصة الاولى

انت هناك . انت ايها الرجل . ايها الرجل الذي يقف هناك .

والرجل الذي هناك كان لايعرف كيف كان يقف لأنه لم يعد الان ينكر الاسباب . لكنه يقف .

الصوت

سمع الرجل صوتا ، كان الصوت كأنه يتساقط على القطن ، كأنه القطن . كان صوتا خافتا ، كان يأتيه من الخلف ثم يتحول الى اصداء خافتة .

الرجل لايسمع شيئا .

حشرجة ، ارتطام شيء بشيء ، يستمع الى الصوت الذي يتكرر آلاف المرات ، والذي يعلو كجبل من القطن ، ثم يهبط

ويهبط

ويهبط .

الرصاصة الثانية

تجلس وحدها ، تفتح الراديو ، صوت فيروز .

صار صوت فيروز يدخل الى العظام . تتذكر انها لم تكن تحب صوت فيروز بشكل خاص . تحبه كما يحبه الجميع . وفيروز كانت تبدو وكأنها ملفوفة باكياس القطن .

هذا الصوت الخافت ، هذه الرومنطيقية ، هذه القرية التي ماتت من زمان .

تفتح الراديو وتأتي فيروز كأنها تشبه ذلك الطفل . طفل مليء بالدم وهي على

فراش الولادة والآلام والاسنان التي تطقطق من الوجع . جاء الطبيب وقال لها انه مات . جاء الزوج والطبيب والممرضات ، وبكت اكثر . لم تبك على الطفل فهي على اية حال لم تكن تريده . لكن منظر الدم وشكله والاسفنج . كان كالاسفنجة الممتلئة دما .

وتسمع فيروز وتبكي وتنتظر زوجها . سوف يقول لها انه لايفهم لماذا تبكي . سوف يأخذ رياض بين ساعديه ولن يتذكر ابدا ان الطفل الاول كان كالاسفنجة الممتلئة بالدم . وسيخبرها عن تجارة البورسلين ، وسيشتمها لانها قصت شعرها ولم تعد كما كانت .

الراديو امامها وصوت فيروز وصوت الخادمة السوداء . وفيروز لم تتغير ، لكنها صارت تشبه البكاء .

الرصاصة الثالثة

لماذا اتحدث الان ، لماذا اخبر عنه اشياء كثيرة ولا اخبر ما حدث .

انا لا أعرف ، بلى أعرف . لكنهم ، الجميع يقولون شيئا آخر . انا رأيته مرميا وسط الشارع ولم يكن رصاص ، لم يكن الا قطرات من دمه . لم يكن رصاص ، كان ممددا وسيارة مسرعة واصوات المسلحين .

قال المسلحون كلاما كثيرا ثم تركوني .

لالا ، لااستطيع ان اخبر احدا . لا أحد سيصدق ، حتى زوجتي لن تصدق ، حتى أمي ، الامهات يصدقن كل شيء اما امي فلن تصدق هذه المرة .
لذلك اصمت ، لذلك احكي .

قالوا ثلاث رصاصات ، انا لم ار شيئا ، لم اسمع شيئا ، كنت هناك الى جانبه ، لكنني ربما لم اعد افهم ، فلأسكت إذن .

انا لاأذكر الألوان ، ولكني أذكر ، كان الطعم حامضا ، الطعم يتغلغل في فمي وانا أقف وهي تقف لاأعلم ، جاءت ولا أدري من أين ، ولكنها هنا ؛ والطعم هو نفس الطعم . ابتسمت،كانت تقف خلف العينين وتبتسم ، تماما كما كانت تبتسم ، منذ متى ؟ منذ ذلك الوقت الذي لم اعد أعرف كيف يمتد وكيف يتوقف . أشارت بيدها ،

قصـــة

كنت أريد الدخول الى المكتب ، لكنها كانت تقف وتشير بيدها . دنوت ، كنت أعرف أنه يجب ان لاأدنو . انها هي ، ولكني دنوت ، رأيت يدا تمتد وتجذبني من يدي ، تقبلني وتسأل وأجيب .

أنا تزوجت تقول وأنت ؟ انا اعرف انك تزوجت .

انظر الى عينيها ، أقول لعينيها كلاما نسيته منذ زمن طويل ، اقول فأرى شيئا يغمز ويتحول الى ما يشبه تلك الاوجاع التي كانت تنتشر في مفاصلي حين أدنو منها . أرى الاشياء تتحول الى ما يشبه ذاكرتي ، تشير الي ، امشي الى جانبها ، نركب في سيارة صغيرة ونمضي .

ـ الى اين ، أسأل ؟
تغني ، تفتح الراديو ، صوت فيروز ، تغني مع فيروز وتهز رأسها .

تقف السيارة .

ـ تفضل .

ـ لالا ، أنا مشغول .

لكنها تكرر هذه الـ « تفضل » وتتراءى من خلال ، نلك الجبين الذي يشتعل . أنزل من السيارة .

ـ هذا منزلي .

نصعد .

اعود وازورك مرة اخرى ، اقول لها وانا انظر الى ساعتي ، والارتباك يغطي وجهي .

ـ ولكنك لم تشرب القهوة .

ـ اعود .

وانزل الدرج بطيئا ، اصل الى الشارع ، أركض واحاول ان انسى .

إنها اميرة ، انها الاميرة . ولكن من اين جاءت . أرى الطرقات تمتد وتمتد ، انها العيون التي نسيتها ، انها اللحظات التي لا أذكرها ، انها اميرة التي تركتني

وسط الشارع وهربت .

كان ذلك منذ متى ؟

منذ سنوات لاتحصى ، كنا نلتقي ، وكنت عندما أقترب منها اشعر انها تنتظر وانها انتظرت وستنتظر . احملها بين ذراعي فتنهمر على جسدي ، ترتجف وتقول كلمات صغيرة ، ترتجف وتقول كل الكلمات ، ثم اقول لها وتجيبني بأنها ستنتظر ، وأمضي وحيدا الى حيث كنت أمضي .

كان ذلك منذ سنوات لاتحصى ، كنا على موعد أمام مقهى اسمه « لاروندا » ، وكان المقهى يقع وسط ساحة البرج ، قرب البرج الذي يقف عليه شرطي السير ولا يتوقف عن التصفير والاشارة بيديه والصراخ بصوته المبحوح . كان الازدحام وكان الصراخ . وكنت عائدا من مكان بعيد ، ثيابي مبللة بالمطر وحذائي موحل وأشعر بحاجة اليها . وكانت تقف . اقتربت منها ، اذكر انني مددت يدي اليها ، اذكر انها كانت تبتسم ، اذكر انها اقتربت ، ثم ثم هربت ... بدأت تركض ، لم تلتفت الى الوراء ولم تتكلم ، كانت تركض وكان شعرها الطويل يتطاير في الهواء . بدأ لهاثي يرتفع . كان المطر والعرق والوحل وكنت . كنت أحاول أن أتبعها ، احاول ان اسألها ، أحاول ان اقول لها شيئا ، أحاول ولكنها ركضت ، وركضت خلفها ، ثم فجأة أضعتها . كانت الطريق ترتفع ، طرقات وإشارات خضراء وحمراء وصفراء ، شرطي ورجال وعصير الجزر ونفايات المدينة ، ولم أعد أعرف الى أين أو كيف أو متى .

ومن يومها أضعتها ولم أشعر بالندم ، لكنني شعرت بطعم الحامض يرتفع من الاسفل الى الاعلى ، شعرت ان شيئا ما يعصرني ويقسمني الى أنصاف لاتنتهي . وعندما أراها أقول لها ، كنت قد قررت أن أقول لها ، لكنني لاأجرؤ . فأنا لا أراها إلا من الخلف ، تركض والشعر يركض خلفها وبقايا عصير الجزر تملأ البرج وساحة الشهداء ، وأنا أقف أمام مقهى « لاروندا » وأنظر ، فأرى الشرطي على البرج المرتفع ، وأسمع صوت أبي وهو يبكي على كل شيء .

وعندما التقينا ،

أذكر اننا التقينا للمرة الاولى في مكان بعيد ، كان جبلا ، لم اعد اذكر اسم الجبال ، ولكنها جاءت مع ليلى صديقتي في الجامعة . جاءت وقلنا نسهر . ارتفعت الموسيقى ، اخذتها بين ذراعي ، سألتني ماذا اعمل ، قلت لها انني ما زلت طالبا .

قصـــة

وبعد الدورة الثالثة سألتني السؤال نفسه ، اخبرتها ، كنت اتكلم كمن يتكلم ويكذب ويحكي الحقيقة . ورأيت ذلك الضوء الذي يخرج من عينيها ، رأيت شيئا يشبه ذلك الضوء . في الحقيقة انا لم أر الضوء ، وانما أرى شيئا يشبه شيئا كنت قد رأيته من قبل . ومن يومها انهمرت ، كنت لا اريد ان تراني ليلى . نظرت الى ليلى فرأيتها تغيب خلف الدخان والموسيقى ، ورأيت اميرة التي تتمايل ، اخذتها الى آخر يدي وهناك رميتها على ارض تتقوس ، وانحنيت ولم اعد اذكر . ومنذ ذلك اليوم ونحن نلتقي . كنا نلتقي خلسة امام البحر ونلتقي في الزوايا ونلتقي في المصاعد . لكنني لم أرها عارية . انام معها ولا تتعرى كلها ، أسألها لماذا فلا تجيب . اهديها اغنيات لفيروز واهديها البحر واكتشف العالم الذي يهبط الى آخر الاسماك التي تأكل الماء ، ولكنها لاتجيب .

ومنذ ذلك اليوم ونحن نلتقي الى أن هربت هناك . كنت أريد ان أسألها سؤالا واحدا ، أريد أن افهم ان ما حدث يحدث لجميع الرجال ، وانني لست الوحيد الذي تهرب منه المرأة الى حيث لايدري ، ولكنها هربت .

عندما هبطت الدرج الى الطريق رأيت المشهد نفسه . قلت لابد وانها تضحك مني ، لابد وأنها تكذب ، لابد وأنها لاتعرف ، لابد وأنها مثلي تحاول أن تجاوب على السؤال الذي لم نجاوب عليه منذ خمس عشرة سنة .

سألتني عن فمي ، كان هناك دم وكدمات . إخبرتها عن المظاهرة ولم أخبرها عن طبيب الاسنان .

كان الطبيب الأرمني ، كنت اذهب اليه كل يوم جمعة ، أخرج من الجامعة في الخامسة مساء وأذهب اليه . القطن الابيض والثوب الابيض . افتح فمي ويغني . يأتي بتلك الآلة الرهيبة ، أسمع صوتها وارتجف من الخوف . أرى أمامي وجه أمي وهي تموت ، وهو يغني .

ـ يا حكيم ...

فيغني . أهدده ، يوقف الآلة .

ـ سوف اخبرك حكاية . هل تعرف النساء !

اقول له انني اعرف ، فأنا أعرفك .

ـ انت لاتعرف شيئا ، يقول الطبيب الأرمني . ثم يخبرني عن زوجة ذهبت مع

رجل مجهول وتركته مع فتاة صغيرة ، وأنه لايستطيع أن يحتمل . أنصحه بالزواج من جديد فأسمع صوت الآلة يرتفع .

ــ يا حكيم .

تسكت الآلة ويغني . يمسك بكماشة ، يجب قلع هذا الضرس ، مسوس ولا أمل منه .

بنج وفم يصبح كالكاوتشوك السميك وأنا لا أشعر بشيء . ثم أحس بشيء يتفتت في فمي . ابصق دما وفتاتا ابيض ، ثم اقف ويقف . ويقول الى الاسبوع القادم . وعندما وصلنا الى الاسبوع القادم ، ذهبت فوجدت الباب مغلقا . كانت العيادة تطل على تمثال رياض الصلح . رياض الصلح يقف ، طربوشه مائل قليلا ، ضحكة غامضة تفر من البرونز الى وجوه المارة ، أصعد الى العيادة ، سلالم وظلام . اقرع الباب ، لاأحد . اسأل يشيرون الى ان بيت الطبيب هو في الطابق الثالث ، اصعد الى الطابق الثالث : رائحة تشبه رائحة الحرائق . نجار يقف بباب غرفة تخرج منها رائحة غريبة ، أسأله عن طبيب الاسنان ، يقول انه جديد هنا ولا يعرف شيئا عن الموضوع ، أمضي في الممرات السوداء ، ثم المح فتاة أسألها ، تشير الى باب في نهاية الممر . اقرع الباب تفتح امرأة منكوشة الشعر والشيب يخترق رأسها ، أسألها تقول انها زوجته .

ــ ولكن اين ابنته ؟

تخبرني انها زوجته وانهما لم ينجبا الاطفال ، وانه شرب لبنا . جاء الى البيت وسألني عن اللبن ، قلت له أنني نسيت ان اعد اللبن . نزل الدرج مسرعا وهو يلعن ، ثم عاد بكيس مليء بعلب اللبن ، شرب وشرب ثم مات . مات هكذا ، قال انه يريد ان يتقيأ ، طلب مني ان اساعده على النزول الى العيادة . اقترحت ان نستدعي طبيبا ، انا هو الطبيب اجابني .

ولكنك مجرد طبيب اسنان اجبته .

اعظم مهنة هي طب الاسنان ، قال وهو ينحني على بطنه .

لا أستطيع ان اصفه لك . وجه احمر ، عينان ترتجفان وانا أمسك به . نهبط الى العيادة ، لن اخبرك كم مرة سقط على الدرج . امسكت به وهبطنا . اوصلته ، كانت العيادة مظلمة ، أشعل الضوء ، اخذ انابيب وملأها اشياء وشربها ، ثم جلس على

قصة

كرسي المرضى . ادار الآلة واغمض عينيه ومات .

ـ ولكن اين ابنته ؟

ـ انت ايضا ، اخبر القصة للجميع . يا أخي نحن لم ننجب اولادا ، ماذا افعل . اخبر الجميع ان له ابنة اسمها ماري ، الحقيقة ماري هو اسمي .

سألتها عن اسناني ، قلت لها انني أشعر بالم فظيع .

ضحكت ، انا لست طبيبة ، والطبيب مات ، عليك ان تبحث عن طبيب آخر .

طبعا لم أخبر أميرة كيف مات الطبيب الارمني ، لم اخبرها عنه ابدا . كنا نجلس في مقهى صغير ، سألتني ، كنت اشعر بالدم يخرج من اسناني ، اخبرتها عن المظاهرة . في ذلك الزمان كنا نستطيع ان نتحدث عن المظاهرات وننسى طبيب الاسنان . اما الان ، فلقد صار كل شيء يشبه اطباء الاسنان ، صار الكذب مستحيلا . في الحقيقة لم نكن نكذب ، كنا نحاول ان نعطي الاشياء تفسيرا يشبه شعرها الطويل الذي يطير في الشوارع .

اما الان ، ماذا جرى الان ، السؤال الوحيد الذي تجرأت وسألته كان عن شعرها الطويل . ابتسمت . لم تكن الابتسامة نفسها ، كانت شيئا يشبه ابتسامتها القديمة .

هكذا افضل قالت .

ـ ولماذا أفضل ؟

ـ هذا اكثر عملية .

ـ ولماذا العملية ؟

ـ انت لاتفهم ، انا زوجة ولي أولاد . والشعر الطويل يحتاج الى اهتمام اكبر .

ـ الشعر الطويل يحتاج الى اهتمام اكبر ، رددت وراءها . ولكن من هو زوجك ؟

قالت أن اسمه مختار وأنه يعمل تاجر بورسلين وانه شاب لطيف وانها تحبه .

ولم اعد انكر . كنت مستعجلا .

ـ ولكن يجب ان تعود لزيارتي ، انت تعرف البيت الان .

ـ طبعا اعود اجبتها .

ـ ولكنك لم تشرب القهوة .

ـ اشربها في مرة قادمة .

لماذا لاأروي القصة من البداية ؟ قلت لصديقي أنني احاول ان ابدأ من البداية لكنني ربما نسيت بفعل الزمن او العمر او الحروب . البداية كانت عندما صعدنا الى الجبل ورأيتها تتمايل وسط ذراعي ولم احاول ان اسألها عن اسمها .

وانا احاول ان ابدأ ، انا الان اعمل في مكتب ، مهمتي هي العلاقات العامة ، أنكر ان سوسن التي اصبحت فيما بعد زوجتي قالت لي ان مهمتك هي ان تبتسم لجميع الناس لكنك لاتبتسم لي .

احاول الان ان ابتسم لصديقي . وهذا الذي ادعوه صديقي طويل اكثر من اللازم . لم اكن اتخيل ان الرجل يستطيع ان يكون طويلا الى هذا الحد . لكنه طويل ويضحك ، وعندما يسكر يشتم كل شيء ولا يستثني احدا الا زوجته . يقول ان زوجته هي اجمل امرأة في العالم . يقول انه يحب زوجته ، وانا اوافق ، انت حر اقول له واوافق . اوافق واحاول ان اخبره عن اميرة . نمشي ، بيروت وليل طويل وسكوت ، الريح والمطر ولكننا نمشي . قال انه يشعر بالخوف الان . قال ان بيروت صارت الان مخيفة . بيروت بلا حرب هي التي تخيف اجبته .

ــ من يذكر بيروت بلا حرب ؟

قلت أنا . رفعت يدي وقلت انا واخبرته عن اميرة .

كان صديقي طويلا وكان يضحك وهو يستمع الي . النساء بئر عميقة ، انت لاتعرف ، انا اعرف نساء افريقيا ، وبدأ يروي لي قصته القديمة .

كنت في الغابة والغابة لا تنتهي ، اللون بني والمرأة السمراء تتمايل كأنها كل شيء . وقال انه اخذها الى نهر عميق ، رماها في النهر ، خلع ثيابه وارتمى خلفها وغرقا في جانبية الماء . ثم سحبها الى الشاطىء . قال انه امسك بها وشدها الى صدره ، وقال ثم رأيتها تضحك ، حاولت ان اكلمها ولكنها كانت تضحك اكثر . ثم نهضت لبست ثيابها وكانت ما تزال تضحك . احسست بشيء غامض ، احسست انني غريب ، لكنها قالت الذبابة وسكتت ، ومشينا ثم اخبرتني بعد عدة ايام ، وكانت تنام الى جانبي عارية تحت الاشجار البنية ، ان الذبابة هي السبب .

لقد ابتلعت ذبابة قالت . كنت تتكلم في الحب وتقترب لذلك لم تشعر بالذبابة التي كانت حول فمك فابتلعتها .

هربت مني من اجل ذبابة ، ثم عادت . اين تستطيع المرأة ان تذهب .

ولكن القصة الحقيقية شيء آخر ، انت تكذب قلت له .

قصـــة

كلنا نكذب اجابني ، ولكن هذه القصة صحيحة .
اخبرته عن تلك الفتاة .

هي التي تكذب قال . فانا عندما رجعت الى لبنان واشتغلت معلما لم ابتلع نبابة في الصف ، لكنهم كانوا يضحكون . كنت اشرح لهم الفلسفة وهم يضحكون ، ثم اخبرتني انني من شدة حماستي في التعليم ابتلعت نبابة دون ان اشعر . لكنني لم اصدق هذه التلميذة اللعينة ، لانها تكذب ولانني في الحقيقة لم احاول ان امارس معها الجنس . فقط اخذتها الى السينما ، وفي السينما امسكت بيدها ، لكنها نسجت القصص حول الموضوع ، واخبرت صديقتي وتوترت علاقتنا من وراء كذبتها ، ومن اجل النبابة التي قالت انني ابتلعتها في الصف . والحقيقة انني امسكت بيدها في السينما ثم ذهبنا الى المطعم وتعشينا ، ثم جاءت الى غرفتي . ولكنني لم اقل لها انني احبها كما قالت لصديقتي ، فقط مارسنا قليلا من الجنس . ماذا تفعل انت لو كنت في مكاني ، في غرفة ومعك فتاة تمسك بيدك والغرفة صغيرة والموسيقى ترتفع وانت تشعر بحاجة الى ان تضع يدك على عنق امرأة جميلة ؟
اخبرته عن أميرة .
كنا نمشي وسط ليل حالك .

سألني لماذا هذا الظلام . لقد توقف القصف وانتهت الحرب ، لماذا لايضيئون المدينة ؟

اخبرته عن اميرة ، وكيف ذهبت الى منزلها . كنت اشعر بشيء غريب لااعرف اسمه . كنت اشعر بحاجة الى ان اجلس الى جانبها واسألها . ضغطت زر المصعد على الطابق الثالث ، توقف المصعد ، احسست بارتجافة ، كنت كمن يلتقي بفتاة للمرة الاولى ، او كمن يذهب الى ذلك الشارع الغامض .

قال صديقي الطويل ان المقارنة مستحيلة . شارع المتنبي لايشبه اللقاء مع الفتيات . هناك تجد النساء . المرأة الحقيقية التي تمد جسدها على السرير وتعطيك العالم مقابل بعض الليرات ، دون ان تطالبك بشيء ، هي المرأة . انها لاتشبع من الحياة ولا تنتهي . طويلة ، المرأة طويلة الى ما لانهاية . توقف صديقي عن الكلام ، كان الصمت وكان ذلك الليل الطويل وكنا نمشي وكأننا نكاد نهوي وسط شوارع مظلمة تحيط بها اشباح البنايات التي تكاد تتساقط على رؤوسنا . لااعرف ماذا يجب ان اقول ، فلم اقل شيئا . ومشينا .

صوت صديقي يرتفع من جديد .

ـ هل تعرف ، انا لم اجروء على ممارسة الجنس مع اية امرأة حقيقية . كنت اذهب الى هناك ، وهناك احس بالارتجافة في ركبتي ، وهناك ارى المرأة الحقيقية فاشعر بحاجة الى ثدييها ، تأخذني الى غرفة مظلمة تشع منها رائحة غريبة ، لكنها لا تعطيني الثدي ، تبقى لابسة صدريتها وتقول لي انا لست الماما يا حبيبي . تخلع سروالها وتدعوني . اقترب احاول ، اخلع بنطلوني وسروالي واحاول ، ثم اشعر بحاجة الى الهرب . البس بسرعة وانا استمع الى ضحكتها الغامضة ، او استمع الى ما يشبه الهواء الذي يتحول الى كلمات لا افهم معناها ، واجري على السلالم . وفي الاسفل يكون ذلك الرجل القبيح في انتظاري . لم تدفع يقول لي ، وانا طبعا قد دفعت قبل ان اصعد الى فوق ، فادفع مرة ثانية واذهب الى البيت . لكن هذه الممارسة الطويلة التي كانت تتكرر دائما اعطتني خبرة حقيقية في النساء .

ضحك وضحكت ، وكانت الضحكات تمتد في ليل بيروت .

ـ وانت سألني .

ـ انا لم ادفع مرتين .

ـ ولكن هل ؟

ـ طبعا طبعا . كنت ادفع مرة واحدة واهرب .

ـ هذا هو سبب الهزيمة قال . ندفع مرتين ولا نمارس الجنس الا مع الفتيات .

ـ والزوجات أضفت .

ـ لا تتكلم عن الزوجات قال .

واحسست وسط الظلام ان تعابير وجهه بدأت تتغير وتتلون بالليل .

اخبرته عن اميرة . قلت له انني قرعت الجرس . وقفت خلف الباب وقرعت الجرس . لم يفتح احد . قرعت مرة ثانية وانتظرت وكان الانتظار طويلا . سمعت صوت تنفسي يرتفع وفكرت بالعودة . فأنا الان استطيع ان انصرف ، هي ليست في البيت وانا لست مسؤولا . انتابتني راحة مفاجئة ، سوف انسحب الان بهدوء . ادرت ظهري ، كنت بطيئا ومترددا ، ثم سمعت صوت مقبض الباب ، التفت الى الوراء ، انفتح الباب وكانت هي . انها هي .

قالت كلاما يشبه الاعتذار عن التأخر ، كنت البس ثيابي واشياء اخرى .

دخلت ، كان نور النهار ينعكس على الزجاج العريض الذي يبدو واضحا من المدخل .

قصــــة

ـ تفضل .

مدت يدها ، مددت يدي ، ارتطمت يدي بيدها ، كأن تلك اليد لم تكن يدها القديمة . دخلت امامي ، كانت تلبس فستانا باهتا ويميل الى الاصفرار ، وتلبس جوارب نايلون وتمشي ببطء بحذاء دون كعب . انها امرأة ككل النساء . تبعتها .

ـ ولكن اين شعرك الطويل ؟

قالت انها قصته لأن الشعر القصير اكثر عملية .

ـ ولكنك ازددت سمنة .

ـ وانت كذلك .

دخلنا صالونا كبيرا . مقاعد جلدية بيضاء ، تلفزيون كبير ، مجلات مرمية تحت الطاولة . جلست وجلست في مواجهتها . نظرت الى يديها رأيت الشرايين تكبر .

ـ ماذا تنظر ؟

ـ ايوه .

ـ انت تفكر .

قلت لا ابدا ، لا أفكر وضحكت .

تكلمت ، قالت انها تزوجت من مختار . تعرفت اليه في الجامعة ، كان يريد ان يصبح مهندسا الكترونيا ، ثم جاءت الحرب وقررنا الزواج ، وهو الان يعمل تاجرا في البورسلين .

تزوجت تاجرا برجوازيا قلت لها .

ضحكت ، ضحكنا .

ـ لا لا ليس برجوازيا . ولكن .

ثم تكلمت عن الزواج ، قالت انها تكره الزواج والعائلات .

ـ ولكنك متزوجة الان .

ـ وانت كذلك . تشرب القهوة ؟

نادت ، فجاءت امرأة قصيرة القامة وسوداء ، وطلبت اليها ان تعد لنا القهوة .

ـ ولكنك وخادمة وسوداء ايضا !..

قالت انها منذ ان انجبت رياض اضطرت الى الخادمة . ثم انها تنام في البيت وتطبخ .

ـ ولكن اين الافكار الثورية ؟

ـ وانت زوجتك هي التي تعمل كل شيء في البيت .
ـ لا طبعا ، اضطررنا ان نشغل خادمة تأتي ثلاث مرات في الاسبوع .
ـ ولكن اين الافكار الثورية قالت .
انتصب جذعها الى الامام وبدأت توضح . انت تعلم انا لم اشتغل معكم في السياسة بشكل كامل ، ثم انني لاتعاطى السياسة منذ فترة طويلة .
جاءت الخادمة ووضعت القهوة على الطاولة امامنا .
ـ اين هو ابنك الان ؟
ـ في المدرسة .
ـ اذا ، لماذا الخادمة ؟
ـ انا ابحث عن عمل . زوجي يذهب في الصباح ولا يعود الا في المساء ، وانا وحيدة في البيت ، يجب ان اجد عملا ، خاصة وان بيروت .

سألتني اشياء كثيرة ، قلت لها ان العمل الذي اقوم به سخيف ويبعث على السأم بشكل دائم . تكلمت عن الاصدقاء القدامى ، كنت استمع وأرى جسدها يندفع الى الامام والخلف ، وفكرت في جسدي . وفكرت كيف في ذلك الوقت كنا كلما التقينا نبدأ الحوار بممارسة الجنس ، ثم تنظر هي الى ساعتها وانظر انا الى ساعتي . هذه المرة علينا ان نتحاور دون شيء .

وقفت ، مشت باتجاه المسجل ، وضعت اسطوانة وجلست .

ـ هل تذكر عندما اهديتني الاسطوانة .
كان صوت فيروز .
ـ انا لا اذكر انني اهديتها الاسطوانة .
ـ كلما استمع الى فيروز اتذكرك .
انا لااعتقد ان فيروز لها علاقة بالموضوع .
جلست . كان النمل ينتشر في عيني ، نظرت الى عينيها الواسعتين والى عنقها .
ولكن كيف ؟ ولكن من يستطيع ان يقفز الى هذا المجهول الذي اراه امامي .
ـ ولكنك لم تخبريني .
قالت انها ذهبت مع زوجها الى الخليج خلال الحرب ، ثم عدنا . الان هو يعمل بين بيروت والخليج . وقالت ان رياض اصبح يعني كل الحياة بالنسبة لها .
ـ لماذا اخترت له هذا الاسم ؟

قصـــة

قالت ان الاسم يعجبها ، ثم هو اسم والد مختار .
ــ ونبيل !
نبيل الذي كنا نلتقيه سويا انا وهي . نبيل الذي حارب وحارب ثم جاءت هذه الحرب ، وسقط بشظية شطرته الى نصفين .
ــ اشعر اننا في فيلم سينما .
ــ انت منزعج .
ــ لا ، لا . ولكني احاول ان اعود الى ذلك الوقت .
ــ العودة مستحيلة .
دنت مني .
ــ هل تعتقد اننا نستطيع ان نحب بعضنا من جديد وان نمارس الحب .
ــ عليك ان تخلعي ثيابك هذه المرة .
ابتسمت .

قلت يمكن ، كل شيء ممكن . ولكن هل تعرفين كيف دفن نبيل ، لماذا لم يجروء احد على ان يسمي ابنه باسمه ؟
ــ اعرف .
ــ ولكنك لم تكوني في بيروت . انا كنت في المأتم .
ــ ألا تسمع صوت فيروز .
قلت لها اننا ذهبنا الى المستشفى لنأخذ الجثة .
ــ توقف ، لقد اخبروني القصة ولا اريد ان استمع اليها .
لمحت شيئا يشبه الدموع في عينيها .
ــ انت رومنطيقية اكثر من اللازم .

وقفت . كيف تراني . استدارت وسط الصالون .
رأيتها كما رأيتها للمرة الالف . ولكن هناك اشياء اختفت من صوتها . ذلك الانخفاض الذي كان يعلو ونحن نمشي امام البحر .
ــ سوف اخبرك عن نبيل .
ــ لاارجوك .

لم اخبرها ، ولكن نبيل كان يموت . يومها لم يبك احد . كانت تمطر القذائف ، وكنا وسط خندق وتحت سماء تلتمع وتستحيل قبابا من الفضة ، نتحدث وايدينا على

البنادق ، جاء مروان واخبرنا عن نبيل . يومها لم يبك احد ، كانت القذائف وكان البكاء مستحيلا وكانت السماء قبابا من الفضة وكنا نشعر بالموت الى جانبنا ، لكنه كان خارج المعنى . وحين اخبرنا مروان انه قتل ، لم يمتد بنا الخيال الى جثته المشطورة ، رأيناه امامنا . وفي اليوم الثاني جلبوا الصور التي تحولت الى ملصقات ، ودخلنا في الفة غريبة مع تلك الابتسامة التي ترتسم تحت الشاربين ، ونسينا كيف يكون الرجل قبل ان يموت ، وكيف يكون لون جسده قبل ان يمتلىء بالالوان الغامقة التي كانت تزين حيطان المدينة . ولم يسأل احد عن مراسم التشييع .

وبعد شهر ، جاءوا وحدثونا عن جثته . كنا قد نسينا الجثة ونسينا انه مات ونسينا . جاء محمود وحدثنا عن ضرورة تشييعه . كان من المفترض ان يتم نقله الى مخيم اليرموك ، لكن الحرب والظروف . قال محمود لا يجوز . يجب ان ندفنه الان . ذهبنا الى براد مستشفى الجامعة الاميركية ، كانت الجثث خارج الجوارير المخصصة لها .

ـ والرائحة ، هذا لا يجوز قال محمود للممرض الابيض الذي كان يقودنا .

هز الممرض الابيض رأسه الى الاسفل واجاب بصوت خافت :

ـ الجوارير مليئة . ثم نحن لا نتركهم في الخارج . نعمل على تفريغ الجوارير . ثم لا نتركهم الى الابد ، والرائحة على اية حال خفيفة .

لم نجاوب ، لم تكن تهمنا الرائحة ، كنا نريد الوصول اليه .

ووصلنا . كان داخل تابوت اسود من الحديد ، اخذناه ، وضعناه في سيارة اسعاف وذهبنا به الى مقبرة الشهداء .

امام المقبرة حملناه ، كان التابوت ثقيلا . رفعنا ايدينا الى الاعلى وحملناه عاليا . وكانت شمس آب تنتشر على القبور ووسط الحفر المفتوحة بانتظار القادمين الجدد . امهات ونساء وماء . نحيب ينتشر على القبور ونحن نحمله . كنت كمن يحمل ملصقا عليه كتابات . لا لم يكن هو . هذا ليس نبيل . كان ثقيلا ومختلفا .

وسمعنا صوتا بأن نهرول .

وبين صيحات الادعية والصلوات بدأنا والتابوت يرتفع فوق ايدينا نهرول باتجاه المقبرة . ثم جاءت الرائحة . فجأة تحول كل شيء الى رائحة . وكانت الرائحة تتساقط من الاعلى الى الاسفل . انه هو . الرائحة تنتشر ، وبدأ البكاء . كان التابوت يرتجف

قصة

فوق الايدي والبكاء . بكاء الرجال يرتفع ولا يشبه شيئا ، كأنه قادم من قعر البحار . نركض والرائحة تركض فوقنا . نبكي والرائحة تبكي فوقنا . يركضون ، والرائحة فوقهم وهو غائب وهو هنا وهو حاضر وهو .

وصلنا الى الحفرة الكبيرة ، وضعناه ، اهلنا التراب ، ارتفع صوت الادعية . نظرنا الى بعضنا ، وكانت رائحتنا هي التي تصعد من عيوننا . كنا لانعرف كيف وكان هو ويكيناه . الان اعرف ان حتى الذين نحبهم يموتون كما يموت الجميع . حتى الذين نعتقد انهم سيبقون في الذاكرة سيكونون كما كان هو . وهو فوق الايدي ، الحديد ثقيل وايدينا تكاد ان تتساقط ورائحتنا وسط شمس آب واصوات القصف وصوته الذي يغيب داخل نحيبنا وجسده الذي يتفتت فوق رؤوسنا والرائحة والبكاء .

قلت لاميرة انني منذ تلك اللحظة بدأت افهم ان الدمع له رائحته الخاصة ، وان البكاء لايأتي الا حين نركض الى الجهة التي لانستطيع ان نعود منها .

نظرت الي ، كانت بعيدة ونظراتها كالزوايا التي تحاصرني .

ـ قلت لك انني اعرف القصة ولا اريد ان استمع اليها من جديد .

دنت قليلا والزوايا تتقوس وتذوب .

ـ انت ، اين انت . الا تسمع صوت فيروز !
دنوت منها . كنا قريبين وتذكرت شفتيها ، تذكرت طعم الشفتين .

ـ لا تستطيع ان تتذكر طعم شفتي امرأة قبلتها منذ زمن طويل الا حين تقترب من شفتيها .

ضحك صديقي الطويل وقال ان الشفاه تشبه بعضها . فرك انفه بيده ومشى ومشيت الى جانبه وسط البرد والريح والمطر .
قلت له انني اريد ان اخبره عن اميرة .

قال انه التقى تلك الفتاة مرة ثانية ، وكان هناك ما يشبه البحر . رميت بنفسي تساقطت في الماء ارتطمت بالقاع ، حاولت ان اصعد الى اعلى ، احسست انني لااستطيع ، الاختناق والعجز عن الحركة ، ثم بدأت ارتفع ببطء . جسدي يرتجف وهي تنظر من الاعلى وتبتسم . خرجت من الماء ومشينا الى حيث يجب ان نمشي . وكانت تمشي وتتكلم عن كل شيء . اخبرتها انني اريد الذهاب الى نهر الاردن ، واخبرتها ان

نهر الاردن طويل وطويل وله رائحة تشبه رائحة الاخشاب المحترقة .

ابتسمت . انت فاشل قالت . .

قلت لها انني فاشل ومشيت .

ــ نحن نبدأ من حيث انتهيتم انتم .

ولكننا لم نبدأ بعد اجبتها .

كانت لا تصدقني وتضحك . وانا اركض وحيدا ، رأسي يصطدم بالشجر والدم حولي وهي لا تمسك يدي .

قال انه لايبحث عن النساء . قال انه سئم واشار بيده الى الليل .

ــ يجب ان اعود الى افريقيا ، هناك استطيع ان ابدأ .

او يجب ان ندخل الى السجن قالت .

هناك تستطيع ان تموت اجابها .

هناك يجب ان نبدأ قالت .

ــ هناك لايبدأ شيء ولا ينتهي شيء .

كانت تركض وكان الرجل الطويل يركض وراءها ، وهي تقفز الى الذاكرة ، تقفز من الذاكرة .

انكر مرة انني حملتها ، كان اللقاء الثاني . وكانت تجلس الى جانبي وسط الاخشاب التي يمتلىء بها مطعم « الأوس » . ولم نكن نعلم ان تل الزعتر كان قريبا . كان ليل وذهبنا الى مطعم في المكلس ، ولم نكن نتحدث عن تل الزعتر . ثم تهدم المطعم وهم الان سيعيدون فتحه بعد ان تهدم تل الزعتر .

المطعم الخشبي ، رائحة الخشب ورائحة الشواء ورائحة النبيذ . كنا نسكر ونغني . وعندما نصل الى المقطع الذي تقول فيه فيروز « قتلتني مرتين » ، اشعر بيدها تضغط على يدي وفمها يقترب وتقول : قبلني . اقبلها ولا أنسى طعم الشفتين .

طعم الشفتين يعود الان مليئا برائحة الخشب . طعم شفتيها وشعرها الطويل الذي ينتثر على الشفتين ورائحة تشبه رائحة صمغ الاشجار ، والصنوبر الذي اراه يعلو فيصل الى السماء .

تقف امامي ، الاسطوانة تدور وتدور . التماثيل الخشبية الصغيرة تملأ الرفوف ، وصوت الماء يأتي بعيدا من المطبخ حيث الخادمة السوداء ، والتلفون يجلس صامتا . مددت يدي واخذت يدها وجلسنا صامتين .

قصـــة

ـ نحن بحاجة الى اعادة تعارف .
اجبتها ان التعارف لم يعد ضروريا .
سألتني عن جورج ، فاخبرتها انه مات في الحرب الاهلية .
ـ هل كنت تراه كثيرا ... مسكين .. كيف مات ؟
ـ طبعا كنت اراه . لا ، كنت اراه قبل الحرب ، في الحرب انت تعلمين ، هو هناك وانا هنا .

آخر مرة التقينا كان في احد الشعانين . ذهبنا الى الكنيسة وكانت الشموع مشتعلة والاطفال يتراقصون على الاكتاف . مشينا خلف النساء الجميلات ورأينا الازواج وهم يحيطون بزوجاتهم ويحملون اولادهم . وكانت الشموع تنوب وتتساقط على الثياب والشعر . نضحك بصوت مرتفع ، ننتحي جانبا ، ثم نتقدم الى وسط الجموع . وجورج يحدثني عن نوال التي يريد ان يتزوجها . قلت له انها ستتزوج رجلا اخر مثل جميع الفتيات . ثم لمحناها قادمة ، اندفع اليها ومشى الى جانبها ومشيت خلفهما . كانا يرتلان . كانا يحلمان ، هو يحمل طفلا جميلا وهي تمشي الى جانبه بدلال الامهات .

وافترقنا ، ليست الحرب فقط ، افترقنا قبل الحرب . ثم جاءت الحرب وعلمت انه لم يتزوج نوال وانها تزوجت رجلا اخر ، وانه يعيش الان مع امه وانه تخلى عن احلامه في ان يتحول الى ممثل مسرحي . يعمل الان مع اخوته في ملحمة والده الذي مات بالسكتة القلبية ، استيراد اللحوم وتصديرها . وجاءت الحرب ، واعتقد انه علم انني لاأعمل شيئا وانني لم اتزوج اميرة كما كنت احلم ، وانني عندما ابدأ حياتي العملية سوف ابدأ حيث يجب ان ابدأ ، في العلاقات العامة والابتسامات التي لا تنتهي ، والسيدات اللواتي عليك ان تتحدث اليهن ساعات دون ان تقول شيئا .

قبلت زوجتي قبلة الصباح وخرجت من الباب مهرولا مخافة ان اتأخر . كان صباح بيروت باردا ومترددا ، وكنت امشي وسط طريق مبللة بالمطر ورائحة التعفن تملأ انفي . نسينا رائحة المطر . رائحة التراب التي كانت تمتلىء بها انوفنا ، ونحن نذهب في الصباحات الباردة المعتمة الى المدرسة ، صارت رائحة المطر الذي يختلط بالنفايات المفروشة على الطرقات التي لاتنتهي . كنت اهرول عندما رأيت سيارة تقف ويد السائق تؤشر لي بضرورة الصعود . لم اعرفه . فتح شباك النافذة المقابلة وصرخ لي بأن اصعد . كان هو ، شقيق جورج الاكبر . صعدنا وتعانقنا طويلا . رائحة العرق .

ــ تشرب العرق في الصباح !
ــ لا ، اشربه في المساء ، ولكن الرائحة ...
ــ بسيطة .
سألني عن العمل والزوجة والاولاد ، وسألته . ثم اوقف السيارة وبدأ يتكلم عن زوجة وطفل ورجل ضائع ، يؤشر بيديه ، يبكي ، وانا لاافهم .
انا مستعجل اقول له .
وهو يتكلم ، الطفل والمرأة . الرجل ذهب ولم يعد . وانا لاافهم شيئا . توقف عن البكاء .
ــ هذه هي الدنيا . بسيطة .
ــ ولكن من ؟
ــ اعتقدنا في البداية انهم خطفوه . انت تعرف ، القصف وعين الرمانة . كان في الملجأ مع زوجته وابنه عندما سقطت قنيفة وسمعوا صراخا في الاعلى . وقف جورج .
لا تصعد قالت الزوجة .
ــ دقيقة ، دقيقة واحدة واعود .

صعد ولم يعد . هكذا تروي الزوجة . صعد ، جلسنا في الملجأ ، اشعلت الزوجة سيكارة ، وضعت الطفل على فراش قديم مرمي على ارض الملجأ وبدأت الانفجارات تتعالى . اما هو فلم يعد . مضت الدقائق والساعات والايام . كان وكأنه قد تحول الى انفجار وسط ذلك السيل الذي لم ينقطع . ثم توقف القصف ، صعدنا الى الاعلى ، كانْ كل شيء مهدما ولم نجده . الاخ ينحني فوق مقود سيارته ، يضع رأسه فوق يديه الاثنتين ويتنفس ببطء شديد .
ــ كان يحارب معهم سألته .
ــ لا ، لا ، لم يحارب ولكنه قتل .
كان يحارب قلت له . انا اعرف جورج ، ربما اقتنع .
قال لا ، انت تفهم ، انا لاادافع عنه . ان تحارب او لاتحارب مثل بعضها ، لم يعد هناك فرق كبير ، الفرق هو بين ان تموت او لاتموت .
قالوالزوجته انهم وجدوا جثته ، اخذوها الى المستشفى ، ثم دفنوه . لكنها لم تقتنع ، قالت انه خطف ، او ربما لجأ الى مكان آخر ، وانه سيعود .

وبدأنا البحث ، ثلاثة اشهر وانا ادور معها في المقابر نبحث عن الجثة . كان الامر غريبا . نذهب فيستقبلنا رجال بلا وجوه ، ندفع لهم ، يذهبون معنا يفتحون

قصـــة

ابواب الخشخاشات وتخرج الرائحة . نفتح التوابيت ولا نجده . وحين وجدناه كانت زوجته الى جانبي وهي التي عرفته من بنطلونه . المقبرة بعيدة في الجبل وكان هو . نظرت الى الوجه ، كان منتفخا ولم يكن لحمه قد فرط ، كان منتفخا ومتورما ، وكانت الرائحة لاتشبهه . اغلقنا التابوت ، الغريب اننا لم نبك .

لا انا بكيت ولا الزوجة بكت ولا شيء .

تكلمت مع الرجل ، وفي اليوم الثاني جلبت تابوتا من حديد ، ونقلناه اليه ، كتبنا الاسم واغلقناه ، وعندما تهدأ الاحوال ننقله الى المقبرة الحقيقية .

ولماذا المقبرة الحقيقية سألته .

ــ الحالة الان ليست ولا بد . المقبرة تدمرت . خلال الحرب خلطوا المقابر ، كان القتلى يتساقطون بعيدين عن قراهم ، وكان لابد من دفنهم فخلطوا القبور . ذهبت فلم اجد قبر العائلة . قالوا ان الامور تغيرت . ولكني انتظر . لابد وان تعود الحالة وتعود المقابر وندفن في مقبرتنا .

سألني عن العائلة ، وكنت اشعر بطعم حار ، كأنني اكلت كمية لاتحصى من الفلفل الاخضر . الطعم الحار يصعد ووديع يدير محرك سيارته الصغيرة .

ــ انت ذاهب الى الحمرا .

وسار بسرعة جنونية، كان يزمر طول الطريق ، مر من امام سيارة عسكرية وكاد يصطدم بها .

قلت ، تمهل قليلا .

لا تخف اجابني .

انكر انني تركته ونزلت من السيارة وذهبت الى العمل . وانكر ان صوت جورج عاد الى انني . الكلمات تغيب ، ملامح الكلمات تغيب وتنحل الى ما يشبه الطنين .

وها هو الطنين يعود ، وهي التي تقف امامي والاسطوانة في يدها . انها المرأة الاولى ونحن امام التجربة الأولى . امسكت بيدها من جديد واقتربت اكثر .

والقهوة قالت ... يبدو انك نسيت ان تشرب القهوة .

ذهبنا الى المقاعد الجلدية ، جلسنا صامتين ، شربت من فنجاني ، القهوة باردة وحلوة .

ــ انت نسيت . انا لااشربها حلوة ، ولا احبها باردة .

كان كل شيء باردا . وكانت هي باردة كالقهوة . وضعت رجلا فوق رجل فلمحت

جسدها . الجسد هو ولكني لااعلم ماذا ، لقد تغير شيء صغير .

حاولت ان انهض .

لاقالت . لاارجوك .

ـ انا لا . انا وانت ، لاونظرت الى الارض فلمحت حذائي .

واخبرته ، هو يترنح في ليل بيروت ويمشي الى جانبي . نمشي ونترنح كأننا نستند الى العتمة الكثيفة التي تحيط بنا . وصديقي الطويل يسأل ولا يتكلم شيئا . يستند الي ، وبيروت تبدو وكأنها تبتعد وتغور الى داخل العيون .

ـ سأسافر .

قطع الصمت بصوته المبحوح الذي كان ينتشر بين القذائف ويعيد الينا الثقة .

ـ سأسافر . لم اعد استطيع ان ابقى . لااعرف ان احارب ولا اعرف ان اشتغل عندما يحارب الاخرون .

ـ تستطيع ان تبحث عن عمل .

ـ اريد ان اسافر .

الرجل الطويل يسافر في الطائرة والطائرة تغيب .

ـ ولكنك .

ـ انا الذي يقرر .

ـ والزوجة والاولاد ونحن ...

ـ اسافر لوحدي .

اخبرته ان الوحدة تلائمه اكثر ، وان صوته كان يرتفع فوق القذائف ، واننا كنا نختبىء في صوته .

ـ كنتم تخافون قليلا .

ـ كنا نخاف كثيرا اجبته .

انت تشبه الطحين قلت له . حاولت مرة ان اسميه ابو طحين لكنه قال انه سيطلق النار .

لكنه يختلط في خيالنا بالطحين .

المطاحن . الشياح . الشوارع التي يخترقها الرصاص واصوات المقاتلين من كل مكان .

ـ المطاحن امامنا ، لماذا نجلس هنا امام المتاريس والرمل ونطلق على هناك . تعالوا لنذهب الى هناك .

قصــــة

كان يريد الوصول الى المطاحن ، نحتلها ونجلب الطحين ونوزعه .
قال الجميع لا .

اما هو فذهب . اخذ معه مجموعة صغيرة وركض وسط الشارع العريض الذي يفصلنا عن المطاحن . الرصاص يضيء الطريق وجسده ينحني وهو يركض باقصى سرعة في خطوط غير مستقيمة ، وخلفه الجميع ، ثم اختفوا خلف اصوات البنادق والقذائف .

انا اجلس خلف المتراس . قالو لي ان اراقب . قلت ان لاخبرة لي وانني لا اعرف المنطقة ، حتى اسماء الشوارع لا اعرفها ، اعرف فقط ان صديقي طلال قتل في الشارع الموازي وانشطر الى نصفين وهو يدل الصحافيين الاجانب على المواقع . مات وحده وعاد الصحافيون الاجانب الى بلادهم ونسوا وجهه وملامحه ، حتى اسمه نسي ولم يعد يذكره احد . غاب كما يغيب كل شيء خلف اسوار هذه المدن .

وها هو الرجل الطويل عائدا . يحمل شخصا على كتفيه ويركض ، ووراءه يركضون . بقي هناك حوالي ثلاث ساعات ، وعاد والغبار الابيض يتناثر من رأسه وحاجبيه . لم يخبرنا شيئا . اخذنا الجريح الى المستشفى ، وكان هو ما يزال ابيض بالطحين ورائحة الخبز النيء . قال انه جائع ، فأكلنا الجبن والشاي ، وكنا نرتجف من البرد ونحن نستمع الى صوته . لااعلم لماذا ، ولكني لااصدقه . هذا مستحيل . لايمكن ان لايجدوا احدا هناك . لايمكن ان تكون الامور بهذه البساطة ونبقى في اماكننا . وكان هو يقفز من مكان الى مكان .

يجلس ، في الليل وسط الهدوء البطيء ، ونجلس حوله . يشعل لفافة « جيتان » ويشرب الدخان الى قعر رئتيه ويتكلم . ندخل في صوته ونشعر بالدفء . كالقادة كان . ونحن حوله ومعه ، يخبرنا عن الحرب التي نخوضها فاذا به يعرف كل شيء . حارب في كل مكان . وكنا نحب قصصه ، نقول له ان يخبر ، يتردد ثم يضحك ضحكته المبحوحة قليلا ويروي .

الاجتماع ، كان لابد من الاجتماع . الحصار يشتد والنبعة تكاد تسقط ، وانا وحيد هناك ، جديد ولا اعرف احدا . نقلت بسرعة من الشياح ووصلت الى النبعة ووجدت ما يشبه الخراب . الارمن الذين اعلنوا الحياد ، وكانوا يبيعون المؤن للطرفين ويهربون الناس الى حيث يريدون . وكان هذا هو الاجتماع الاخير . غرفة معتمة ورائحة تعفن ورجل ينظر الي . وبعد حديث طويل عن الستراتيجية ومعنويات الجماهير ،

اكلنا السردين المعلب المغموس بالزيت . دنا الرجل مني وكان الزيت يلتمع على نقنه وسألني عن طولي ، لم افهم في البداية ، فسألني بشكل محدد عن طولي بالسنتيمتر . ضحكت ولم اجاوب . الجميع يعتقدون انني طويل اكثر من اللازم ، وهذا رجل اخر ، لامانع . ثم اخبروني ان هذا الرجل لا خبرة لديه في العمل العسكري ، لكنه العنصر الوحيد المتبقي في المنطقة من تنظيمه ، وعندما سألتهم ماذا يعمل ، التفت نحوي رجل اصلع وله كرش صغير ويتكلم عن النظرية والصراع الطبقي بين روائح السردين ، واخبرني ان الرجل هو صانع التوابيت الوحيد المتبقي في المنطقة . احسست ان المنطقة بأسرها سقطت ، وان هذا الرجل يريد قتلنا جميعا من اجل ان يضعنا في توابيته . وحين هربنا عن طريق الارمن ، لم اعثر على صانع التوابيت ، ثم علمت انه مات وهو يحاول الهرب وحيدا حتى لايدفع للارمني الذي هربنا جميعا .

ونمشي ، الليل والسكون وانا وهو . يستند الي واحاول ان لااسقط وارتطم بجدار الظلمة الذي كان يضيق حولي . وفجأة التمع الضوء . كانت سيارة لاندروفر مسرعة تقترب ، تمهلت عندما اصبحت في محاذاتنا ، تقترب فنرى عيونا وبنادق . ارفع يدي بالتحية ، لكنها تسرع وتغيب واكملنا سيرنا . قلت له فلنسرع ، اصبح الليل مخيفا . لم يجاوب لكنني احسست انه هو ايضا بدأ يخاف . سيارة ثانية واضواء تلتمع ، تقترب فنرى عيونا وبنادق ، ارفع يدي بالتحية ، لكنها تسرع وتغيب . ارتفع لهاثنا ، شعرت اننا لم نعد نعرف الطرقات التي توصلنا الى بيوتنا . ومشينا . ومرة ثالثة رأيت الاضواء ، كانت الاضواء تسرع ونحن نسرع في مشيتنا ، ثم سمعت صوت ازيز العجلات وصوت ارتطام . وتحت الاضواء التي ترسلها السيارة وسط الشارع محملة بالغبار رأيته ، الرجل الطويل امام العجلات ، نصفه الاسفل في الارض ، رأسه في الهواء وشعره يلتمع بالضوء ، ثم سقط الرأس . تقدمت وسمعت صوتا من داخل السيارة :

ــ يا عكاريت لماذا لا تنتبهون .

امسكت به من كتفيه وكان ثقيلا ، جررته على الارض كان الدم ينزف . سمعتهم يشعلون المحرك . اقتربت وطلبت اليهم ان يأخذونا الى المستشفى .

لم يجاوب احد . وسمعت صوت محرك السيارة .

ــ يا ناس ولو حرام ، دخيلكم ، المستشفى قريب ، ولو ...

السيارة تغادر ، ازيز العجلات وصوت المحرك وانا هنا وحيد وسط الشارع وهو معي . انحنيت عليه ، لم استطع ان ارى شيئا ، اشعلت عود ثقاب ، لم ار سوى

قصــــة

الدم . وقفت ، قلت انتظر سيارة ، لابد وان يمر احد من هنا ويأخذنا الى المستشفى . وقفت وانتظرت . وكان هو مرميا على الطريق ، منحنيا على نفسه كأنه نصف دائرة . انحنيت لارى اذا كان يتنفس ، وضعت يدي على فمه ، احنيت انني امام انفه وفمه ، فسمعت صوت لهاثي المرتفع . سمعت صوتي ، سمعت اصواتا ، ولكن لااحد . جلست على الارض الى جانبه وكل شيء يرتجف في داخلي . وبقيت طويلا . تجمد الدم على يدي وانا أجلس الى جانبه والليل حولنا ولا شيء .

اعود الى البيت ، ماذا افعل الى جانبه ، لقد مات . ماذا استطيع ان افعل ، هل استطيع . يأخذونه ، في الصباح يمر احد ويأخذه ويعرف الجميع وانا اعرف انه مات . غدا اعرف .

انتظرت ورأيت نفسي اركض . رأيت رجلا يشبهني يقف ويبدأ في الركض وسط الظلام . كان الرجل يركض ولا يلتفت الى الوراء ويسمع وقع حذائه على الارض . يقف يخلع حذاءه ويركض . لكنه لاينحني ولا يخلع حذاءه ، يتابع الركض الى البيت . يسمعون حذائي ، ولكني ذاهب الى البيت ، ماذا أفعل ، اريد ان أنام .

يصل ، يفتح باب البناية الحديدي ، يضع المفتاح ويشد والمفتاح لايدور ، لقد اخطأت المفتاح ، يحاول غيره ، يفتح الباب ولا يقفله بالمفتاح ، ويتسلق الدرج مسرعا يصل يفتح الباب ، يشعل الضوء ، يدخل الى الحمام ويبول كثيرا ، يغسل وجهه ورأسه ثم يقرر ان يأخذ دوشا . الماء بارد . لا . غدا نسخن الماءونتحمم بالطناجر . يدخل الى الغرفة فيرى سوسن نائمة على جنبها وهي تبتسم كأنها تحلم بشيء جميل . لابد وانها تحلم بانها عاشقة . لقد يئست مني ، انا حالة ميئوس منها .

ـ لااستطيع ان اتكلم معك . لاتتكلم الا عن ابتساماتك في عملك التافه ، او عن ذكريات مشوشة لا افهم معناها ، وانا في البيت ، انتظرك حتى تأتي ، وعندما تأتي انتظرك حتى تغادر . واخلو الى نفسي لافكر في نفسي .

يلبس بيجامته ويندس في الفراش الى جانبها . ينهض يطفىء الضوء ، يندس الى جانبها ، يحاول ان ينام ، يغمض عينيه بشدة ، يشعر انه يطفو ، كانه في البحر او كأنه يطير فوق الماء .

في الصباح اسمع صوت سوسن وهي تلاحق الاولاد من غرفة الى غرفة ، تضع فنجان القهوة الى جانبي ، اتظاهر بالنوم ، توقظني بعنف ، انهض ، اذهب الى العمل

واعود ، لاتسألني عن صديقي الطويل ، لااحد يسأل . اقرأ الصحف لاشيء عنه او عن جثته .

ثم تخبرني سوسن ، وكان قد مر ثلاثة ايام على الحادث ، تخبرني وهي تبكي وتقول انهم وجدوا جثة صديقي مخترقة بثلاث رصاصات ، وانه كان منحنيا وسط شارع مقفر وان زوجته دفنته بصمت ولم تخبر احدا .

سألتني عن القاتل .

كنت وانا امضغ طعامي واستمع اليها تحدثني عن صديقي الطويل كمن يطفو فوق الماء او يحلق في البحر . ولكنني لم اسمع طلقات الرصاص ، ولكني لم اكن احمل مسدسا ، ولكن ، كانت سيارة لاندروفر والسيارة صدمته ورمته ينزف ، ورفضوا ان يأخذوه الى المستشفى ، وانا تركته . ماذا استطيع ان افعل . انا لا . انا لم اقتله ، غير ممكن ، وهم انا رأيتهم ، هم لم يطلقوا الرصاص . من اين الرصاص !

لم اخبر سوسن شيئا ، لم اقل لها انا متأكد انها لن تصدق ، وانها ستعتقد انني اصبت بالجنون . غادرت الى العمل وكنت خائفا . الناس ينظرون الي بشكل غريب ومخيف ، وينظرون طويلا . انهم يعرفون . ولكن ماذا لو عرفوا ، ماذا لو ... فانا لم اقتله وهو لم يمت بالرصاص .

اقف امام مدخل المكتب ، اشعر بطعم الحامض يرتفع الى حلقي ، اسمع بوق سيارة ،
المح يدا ترتفع واسمع صوتا يناديني .
ـ انت .

قلت لقد جاءوا . انهم يعرفون . كيف استطيع ان اخفي انني كنت معه . ولكن لماذا ، الآلاف ماتوا ولم يبحث احد عن القاتل . خفت ان التفت ثانية . كانت الايدي تمتد الى عنقي وتريد خنقي ، عنقي يتقلص الى الاسفل ، حاولت ان اركض ، ركضت قليلا ثم توقفت ، لاستطيع ، انهم يحاصرون المكان .

سمعت الصوت ثانية ، كان صوتا نسائيا ، هل يمكن ، امرأة تلاحقني ، ارسلوا الي امرأة **لاعتقالي** ، غير ممكن ، لا ، هذا ليس صوت امرأة . واسمع الصوت .
ـ انت .

قصـــة

التفت الى الوراء وكان صوتها . انها هي .
وسمعت صوتها يقترب ، فتنكرت عينيها ، تنكرت الشعر الطويل الذي كان يركض وسط الشوارع ، والذي حاولت ان اتبعه لكنه اختفى .
صعدت الى جانبها في سيارتها الصغيرة . قبلتني وقبلتها .
لا بد وان تأتي لزيارتي قالت .

قلت طبعا ، ومسحت العرق البارد عن جبيني بورقة كلينكس ورميتها من النافذة .

ـ ولكنك متزوجة .

ـ وانت متزوج .

قادت السيارة في طرقات ضيقة . توقفت امام بناية كبيرة وقالت : هنا . الطابق الثالث ، ولا بد ان تأتي لزيارتي .

قلت طبعا .
ـ وستأتي مع اولادك ليتعرفوا على رياض الصغير .
قلت طبعا .
ـ وزوجتك ، ما اسم زوجتك ؟
سوسن اجبتها ، وماذا يعمل زوجك .
ـ في تجارة البورسلين . سوف تأتي . اكيد ستأتي .

ثم عادت بي الى امام المكتب ، فتحت باب السيارة ، نزلت ، استدرت نحوها ، وكانت هي امام المقود . اخبرتها اني بحثت عنها طويلا بعد ذلك اليوم ، وانني اريد ان نوضح المسألة بعد هذا الزمن الطويل .
ابتسمت ، تحركت سيارتها ورفعت يدها الى الاعلى ، ارتفعت يدي وحاولت ان ابتسم .

الاسلام والغرب

ادوار سعيد

في محاولة لابراز المصادر البديلة للطاقة وترسيخ ذلك عند الأمريكيين ، لجأت شركة أديسون المتحدة – نيويورك ، (ConEd) ، في صيف عام ١٩٨٠ ، الى دعاية تلفزيونية مثيرة . فقد عرضت لقطات حية لعدد من الشخصيات المرموقة التي يمكن التعرف اليها على الفور ، من أعضاء منظمة الدول المصدرة للنفط (الأوبك) – من أمثال اليماني والقذافي وشخصيات عربية اخرى اقل شهرة ترتدي العباءات – تتداخل بينها صور ولقطات حية ايضا لشخصيات اخرى ترتبط في ذهن المشاهد بالنفط والاسلام : الخميني وعرفات وحافظ الاسد .

ولم يذكر اسم أي شخصية من الذين عرضت صورهم ، غير ان الاعلان يخبرنا ، منذرا بالشؤم ، ان « هؤلاء الرجال يسيطرون » على مصادر النفط بالنسبة لامريكا . ولا يورد الصوت الرزين الجاد المرافق للصور ، اي اشارة الى ماهية « هؤلاء الرجال » او مراكزهم او الجهة التي اتوا منها ، مما يترك في النفوس انطباعا بان هذه الزمرة « الرجالية » من الاشرار قد وضعت الأمريكيين جميعا في قبضة ساديين لاضابط لهم . ويكفي ان يظهر « هؤلاء الرجال » بالصورة التي ظهروا عليها في الصحف والتلفزيون حتى يتولد في نفوس المشاهدين الامريكيين مزيج من مشاعر الغضب والخوف والنفور . ولقد أثارت شركة اديسون المتحدة هذا المزيج من العواطف بسرعة فائقة واستغلته لاسباب تجارية داخلية ، وكانت في ذلك منسجمة مع ما اوصى به ، منذ عام ، ستيورات ايزنستات ، مستشار الرئيس كارتر للسياسة الداخلية . فقد حث الرئيس على « اتخاذ خطوات حازمة اذ [يجب] ان نعبىء الامة حول ازمة حقيقية وعدو واضح هو الاوبك » .

ويطرح الاعلان التجاري الذي عرضته شركة اديسون المتحدة قضيتين تشكلان معا موضوع هذا الكتاب . اولاهما هي الاسلام دون ريب ، بل صورة الاسلام في الغرب عموما ، وفي الولايات المتحدة بشكل خاص . والقضية الثانية هي استخدام تلك الصورة في الغرب ، وخاصة في الولايات المتحدة . وسنتبين ان هاتين القضيتين مترابطتان معا بطرق من شأنها ان تكشف النقاب ، في نهاية المطاف ، عن الغرب والولايات المتحدة كما تكشفه عن الاسلام – وان يكن الامر اقل اثارة وواقعية بالنسبة للاسلام . ولعل من المناسب ان نلقي نظرة على تاريخ العلاقات بين الاسلام والغرب المسيحي قبل ان نباشر تفحص المرحلة الراهنة .

---

* الفصل الاول من كتاب ادوار سعيد : « الاسلام في الاعلام » ، الذي يصدر قريبا باللغة الانكليزية .

فمنذ نهاية القرن الثامن عشر ، على اقل تقدير ، وحتى يومنا هذا ، سيطر على ردود الفعل الغربية الحديثة نحو الاسلام نوع من التفكير المبسط في جوهره ما زال بامكاننا ان نسميه الاستشراق . وقد سبق لي ان ذكرت في غير هذا المقام ، ان الاساس العام للفكر الاستشراقي يرتكز الى جغرافية خيالية ، ولكنها ثنائية خطيرة ، تقسم العالم شطرين غير متساويين ، اكبرهما ، وهو الشطر « المختلف » يدعى الشرق ، ويدعى الاخر الغرب ، وهو الشطر الذي يسمى ايضا عالمنا . ويشيع مثل هذا التقسيم دوما حين تفكر حضارة ما او مجتمع ما بحضارة اخرى مختلفة او مجتمع اخر مختلف . ولكن اللافت للنظر في حالتنا هذه ان الشرق ، حتى حين اعتبر جزءا متخلفا من العالم ، قد اسبغ عليه دوما حجم اكبر وقدرة كامنة اكبر من الغرب (وهذه القدرة ، عادة ، تخريبية) . وانطلاقا من الموقف الذي نظر الى الاسلام ، دائما ، بصفته ينتمي الى الشرق فقد كان قدر الاسلام الخاص ، في نطاق النظام الاستشراقي العام ، ان ينظر اليه ، في المقام الاول ، كانه كتلة واحدة صلدة لاتمايز او تعدد فيها * ، ثم ان ينظر اليه بنوع خاص جدا من العداء والخوف .

وغير خاف ان الكثير من الدواعي الدينية والنفسية والسياسية تكمن وراء هذا الموقف . ولكنها جميعا تنبثق من الشعور بان الاسلام لايمثل منافسا رهيبا فحسب ، بالنسبة الى الغرب ، بل انه يمثل كذلك تحديا متأخرا للمسيحية .

وساد الاعتقاد ، ابان معظم القرون الوسطى وفي القسم الاول من عصر النهضة في اوروبة ، بان الاسلام دين شيطاني رجيم سماته النفاق والتجديف والغموض . ولم يغير من الامر شيئا ان المسلمين يعتبرون محمدا نبيا لا الها : فالمهم ، بالنسبة للمسيحيين ، هو ان محمدا نبي كذاب ، زارع شقاق وداعية تفرقة ، شهواني ، منافق ، وعميل للشيطان . ولم يكن هذا الموقف من محمد موقفا عقائديا خالصا . فالاحداث الواقعية في العالم الواقعي جعلت من الاسلام قوة سياسية ذات شأن لايستهان به . فقد هددت جحافل الجيوش الاسلامية واساطيلها اوروبة ، على مدى مئات السنين ، فدكت ثغورها واستعمرت مناطقها . فكأنما قد بزغ في الشرق مذهب جديد من المسيحية اكثر شبابا وحيوية وفحولة مما هو في الغرب ؛ وتسلح هذا المذهب بعلوم الاغريق الاقدمين ، واستمد طاقته الحيوية الفاعلة من عقيدة بسيطة اتصفت بالبسالة والاقدام والجهاد ، وباشر يعمل في المسيحية هدما وتخريبا . وقد استمر الخوف من « المحمدية » حتى بعد ان دخل عالم الاسلام مرحلة الانحطاط ودخلت اوروبة مرحلة النهضة . فعالم الاسلام اقرب الى اوروبة من كل ما عداه من الاديان غير المسيحية ، وقد اثار قرب الجوار هذا ذكريات الاعتداء والاحتلال والمعارك الاسلامية ضد اوروبة ، كما انعش في الذاكرة ، دوما ، قوة الاسلام الكامنة المؤهلة لازعاج الغرب المرة تلو المرة . وقد امكن اعتبار غيره من الحضارات الشرقية العظيمة ــ نذكر منها الهند والصين ــ مغلوبة على امرها وبعيدة ، ومن هنا لاتشكل مصدرا للقلق الدائم . ولكن الاسلام يتفرد في انه ، على ما يبدو ، لم يخضع ابدا للغرب خضوعا كليا . ومن هنا حين بدا ــ منذ الزيادات الهائلة في اسعار النفط في اوائل السبعينات ــ كأن العالم الاسلامي على وشك ان يعيد سابق انتصاراته ، اخذ الغرب كله يرتعد فرقا .

ثم كان ان احتلت ايران مركز الصدارة سنة ١٩٧٨ ، مما ولد في نفوس الامريكيين شعورا متزايدا بالقلق والانفعال . والواقع ان هذا الاهتمام الامريكي الكثيف الذي حظيت به ايران لم ينله غير نفر قليل من الشعوب التي تبعد عن الولايات المتحدة بعدا شاسعا كايران ، وتختلف عنها الاختلاف الكبير نفسه . ولم يسبق للامريكيين اطلاقا ان ظهروا عاجزين ومشلولين ولا يملكون القدرة

* Monolith.

لايقاف مسلسل الاحداث الدرامية الذي تتالى حدثا وراء حدث ، كما بدوا إبان هذه الفترة . وهم ، في كل معاناتهم تلك ، لم يتمكنوا ابدا من نسيان ايران ، اذ هي البلد الذي اقتحم عليهم حياتهم ، على صعد متعددة متنوعة ، اقتحاما متحديا جسورا . وقد كانت ايران موردا رئيسيا للنفط ابان فترة ندرت فيها الطاقة . كما انها تقع في منطقة من العالم تعتبر ، اجمالا ، غير مستقرة وذات اهمية استراتيجية حيوية . وكانت حليفا مهما ، ثم فقدت نظامها الامبراطوري ، وجيشها ، وقيمتها في الحسابات الامريكية الكونية ، خلال سنة من الانتفاضة الثورية العارمة التي لم يسبق لها مثيل على هذه الصورة الشاملة منذ تشرين الاول / اكتوبر ١٩١٧ . كان هناك نظام جديد يدعو نفسه اسلاميا ، ويبدو نظاما شعبيا ومعاديا للامبريالية ، يعاني مخاض الولادة . وسيطرت صورة آية الله الخميني وحضوره على وسائل الاعلام التي اخفقت في حل لغزه وفهمه ، ما عدا كونه صلبا غير مرن وقويا وغاضبا اشد الغضب على الولايات المتحدة . واخيرا ، نتج عن دخول الشاه السابق الى الولايات المتحدة ، ان احتلت مجموعة من الطلاب سفارة الولايات المتحدة في طهران في الرابع من تشرين الثاني / نوفمبر ، واحتجزت العديد من الامريكيين رهائن . وان هذه الازمة ما تزال مستمرة عند كتابتي هذه السطور .

لم تنشأ ردود الفعل على ما جرى في ايران من عدم . بل ان هناك في وعي الجمهور الحضاري الاعلى ذلك الموقف القديم من الاسلام والعرب والشرق عموما الذي اسميه الاستشراق . فصورة الاسلام هي هي واحدة ثابتة لاتتغير حيثما نظرت ومهما تكن المادة التي تعرضها : يستوي في ذلك الروايات الحديثة التي أطراها النقاد ، كمثل رواية ف.س. نيبول **انعطاف في النهر** * ورواية جون ابدايك **الانقلاب** * * ؛ والكتب المدرسية المقررة في مادة التاريخ ؛ والاشرطة المهزلية والمسلسلات التلفزيونية ، والأفلام السينمائية والافلام الفكاهية القصيرة . وتنبثق هذه الصورة الموحدة وتستمد مادتها من المفهوم القديم نفسه للاسلام ؛ ولذلك يكثر تصوير المسلمين كاريكاتوريا كموردي نفط ، وارهابيين ، وغوغاء عطشى للدماء ــ والصورة الاخيرة اضيفت حديثا . ونجد ، في المقابل ، ان الحيز المتاح للتعاطف مع « الاسلام » هو حيز ضيق جدا ، سواء في ذلك ما تتيحه الحضارة بشكل عام او في نطاق البحث والنقاش حول غير الغربيين بشكل خاص . والمجال يضيق بالحديث او حتى مجرد التفكير المتعاطف مع الاسلام ، ناهيك عن محاولة عرضه ، او عرض اي شأن اسلامي عرضا متعاطفا . ولو طلبنا تسمية كاتب اسلامي **حديث** مثلا ، فمن المرجح ان يورد اغلب الناس اسم جبران خليل جبران (الذي لم يكن اسلاميا) . اما الخبراء الاكاديميون المتخصصون في الاسلام فقد تناولوا ، في الغالب الاعم ، هذا الدين وحضاراته المتنوعة ضمن اطار ايديولوجي اصطنعوه ، او هو اطار مقرر ومحدد حضاريا ، اطار مفعم بالانفعالات العاطفية والتحيز الدفاعي ، بل بالاشمئزاز احيانا . وقد جعلت هذه الخلفية ــ او هذا الاطار ــ فهم الاسلام امرا عسير المنال. ولو اجرينا تقويما للدراسات المتعمقة والمقابلات التي قامت بها وسائل الاعلام حول الثورة الايرانية في ربيع عام ١٩٧٩ ، لما تبينا غير توجه او ميل ضعيف جدا للقبول بالثورة نفسها على اساس انها اكبر من مجرد هزيمة للولايات المتحدة (وهي كذلك حقا ، انما بمعنى دقيق محدد) او انتصار الظلمة على النور .

ويلفت اهتمامنا الدور الذي يلعبه ف.س. نيبول فيساعدنا في توضيح هذا الاتجاه العدائي العام نحو الاسلام . فقد تحدث ، في مقابلة حديثة نشرت في النيوزويك انترناشيونال (١٨ آب/اغسطس ، ١٩٨٠) ، عن كتاب يقوم بتأليفه عن الاسلام ، ثم ادلى بتصريحه « ان المبادىء الاساسية في الاسلام خلو من المضمون الفكري ، ولذلك فلا بد ان ينهار » . ولم يفصح عن ماهية المبادىء الاساسية في

---

* V.S. Naipul, ABend in the River.

* * John Updike, The Coup.

الاسلام او يحدد ما يعنيه بها ، كما لم يفصح عن نوع المضمون الفكري الذي يرمي اليه . غير اننا لانشك انه قصد ايران ، كما قصد ايضا – بعبارات غامضة مماثلة – كافة مظاهر الموجة الاسلامية المناهضة للامبريالية التي اجتاحت العالم الثالث بعد الحرب ؛ تلك الموجة التي يكن لها نيبول شعورا خاصا من النفور العميق . وفي روايتيه الاخيرتين ، **مقاتلو العصابات** او **فدائيون** ، و**انعطاف في النهر** يطرح نيبول قضية الاسلام ؛ ويشكل بعضا من الاتهام العام الذي يتهم به نيبول العالم الثالث (وهو اتهام رائج مستحب عند القراء الغربيين الليبراليين) ما يكدسه جنبا الى جنب من رذائل وفساد حفنة من الحكام غريبي الاطوار والامزجة ، ونهاية الاستعمار الاوروبي ، والجهود التي تلت التخلص من الاستعمار وبذلت لاعادة انشاء وتعمير المجتمعات المحلية ، معتبرا اياها جميعا امثلة تدل على الاخفاق الفكري الكلي في افريقيا وآسيا . ويلعب « الاسلام » دورا رئيسيا ، في رأي نيبول ، سواء كان المقصود بذلك الالقاب الاسلامية التي يستخدمها رجال العصابات الانفعاليون من الهنود الغربيين ، او في بقايا تجارة الرقيق الافريقية . فالاسلام يشمل اذن ، بالنسبة لنيبول وقرائه ، انكر ما يبغضون من منطلق العقل الغربي المتمدن

فكأن التمييز بين العاطفة الدينية ، والنضال في سبيل قضية عادلة ، والضعف الانساني العادي ، والتنافس السياسي ، وبين تاريخ الرجال والنساء والمجتمعات محكوما عليه باعتباره تاريخا للرجال والنساء والمجتمعات لم يكن ممكنا حين يعالج الروائيون الصحافيون وصانعو السياسة و« الخبراء » موضوع « الاسلام » ، او بالحري الاسلام الفاعل الان في ايران وغيرها من بلدان العالم الاسلامي . فكأن « الاسلام » يبتلع جميع مظاهر العالم المسلم المتنوعة ، فيحيلها كلها الى جوهر خاص شرير عديم التفكير . ولا يمكن ان ينجم نتيجة لذلك تحليل وتفهم وفهم ، بل نجد بدلا منها ، في الغالب الأعم ، ادنى اشكال التقسيم الى نحن – ضد – هم واشدها فجاجة وقصورا . اما كل ما يقوله الايرانيون او المسلمون عن التزامهم بالعدالة ، وتاريخ معاناتهم للقمع ، ورؤياهم لمجتمعاتهم ، فكأنه خارج نطاق الموضوع ولا علاقة له به ؛ فصرفت الولايات المتحدة النظر عنه واستعاضت بالاهتمام فيما تفعله « الثورة الاسلامية » الان : كم يبلغ عدد الذين اعدمهم الخمينيون ، وكم يبلغ عدد الانتهاكات العنيفة المستهجنة التي امر آية الله بها ، باسم الاسلام . وبديهي ان احدا لم يفكر في اقامة التعادل بين منبحة جونستاون او الاثارة المتأججة المدمرة التي افرزتها الامسية الموسيقية في سينسيناتي ، وبين المسيحية او الحضارة الغربية او الامريكية بصورة عامة ، فمثل هذا التعادل يقتصر على « الاسلام » وحده .

لماذا بدا هذا المدى المتسع الشامل من الاحداث السياسية والحضارية والاجتماعية ، بل والاقتصادية ايضا ، ممكن الاختصار بمثل هذه الطريقة البافلوفية الى « الاسلام » ؟ اي شيء في « الاسلام » أثار مثل هذه الاستجابة السريعة غير المنضبطة ؟ ما وجه الخلاف الذي يراه الغربيون بين « الاسلام » وبقية دول العالم الثالث او الاتحاد السوفياتي ؟ هذه الاسئلة ابعد من ان تكون اسئلة بسيطة ، ومن هنا نرى ان نجيب عن كل منها بمفرده مع ايراد الكثير من التحديد والتخصيص والتمييز .

ان الاسماء – التعميمات (labels) التي تطلق على حقائق متسعة معقدة ، غامضة اشد الغموض ، وان كانت ضرورية لايستغنى عنها في الوقت نفسه . فلو كان صحيحا ان « الاسلام » اسم – تعميم غير دقيق ومثقل بالايديولوجيا ، فمن الصحيح ايضا ان « الغرب » و« المسيحية » يواجهان المأزق نفسه . غير انه ليس من الميسور ان نتجنب هذه الاسماء – التعميمات ، لان المسلمين يتكلمون عن الاسلام ، والمسيحيين عن المسيحية ، والغربيين عن الغرب ؛ ويتكلم هؤلاء جميعا عن كل

ما عداهم ، بطرق تبدو مقنعة وصائبة . وبدلا من ان نحاول اقتراح وسائل للتحاليل على هذه الاسماء ـ التعميمات ، اعتقد ان من الاجدى لنا ان نقر ، اساسا ، بوجودها ، وبانها تستخدم ، منذ عهد بعيد ، كجزء اساسي متكامل في التاريخ الحضاري لاكتصنيفات موضوعية . وسوف اتحدث عنها ، بعد قليل في هذا الفصل ، بوصفها شروحا وتفاسير من انتاج ما سوف اسميه بمجتمعات الشروح او التفاسير لخدمة اغراضها . ولذلك يجب علينا ان نتذكر ان « الاسلام » و« الغرب » ، وحتى « المسيحية » ، هي اسماء ـ تعميمات تؤدي وظيفتين مختلفتين على الاقل ، وتسفر عن معنيين على الاقل ، كلما استخدمناها . فهي تؤدي ، اولا ، وظيفة تعريفية بسيطة ، كأن نقول ، الخميني مسلم ، والبابا يوحنا بولس مسيحي . فمثل هذه الجمل تخبرنا ، كحد ادنى ، ما هو شيء ما مقارنا مع جميع الاشياء الاخرى . وفي هذا المستوى ، يمكننا التمييز بين التفاح والبرتقال (كما قد نميز بين المسلم والمسيحي) الى الحد الذي يعلمنا انهما نوعان مختلفان من الفاكهة ، ينموان على اشجار مختلفة ، وما شاكل ذلك .

اما الوظيفة الثانية التي تؤديها الاسماء ـ التعميمات فهي افراز معنى اشد تعقيدا نتيجة لذلك . فالحديث عن « الاسلام » في الغرب اليوم يحمل في طياته الكثير من المعاني المنكرة غير المستحبة التي سبقت الاشارة اليها . وكما سبق لي ان قلت ايضا ، من المستبعد ان يدل « الاسلام » على اي معنى يعرفه المرء معرفة مباشرة او موضوعية . وينطبق الامر نفسه على استخدامنا لـ « الغرب » . فكم يبلغ عدد الذين يستخدمون الاسماء ـ التعميمات ، غاضبين او جازمين ، وهم يمسكون بزمام المعرفة الحقة بكافة مناحي التقاليد والاعراف الغربية ، او التشريع الاسلامي ، او اللغات الحية في العالم الاسلامي ؟ الجواب ، طبعا ، نفر قليل . ولكن ذلك لايمنع الناس من تصنيف الاسلام والغرب بمنتهى الثقة ، او من الاعتقاد انهم يعرفون تماما عما يتكلمون .

ولهذا السبب اذن علينا ان ننظر الى الاسماء ـ التعميمات بعين جدية مبالية . فبالنسبة لمسلم يتحدث عن « الغرب » او لأمريكي يتحدث عن « الاسلام » ، تستند هذه الأسماء ـ التعميمات الضخمة الى تاريخ طويل تام ، من شأنه ان يقويها ويضعفها في آن واحد . فقد استطاعت هذه الاسماء ـ التعميمات المفعمة بالايديولوجيا والعواطف المتأججة ان تجتاز تجارب عديدة وتتخطاها وان تتكيف مع ما يستجد من احداث واخبار وحقائق . وقد اكتسب « الاسلام » و« الغرب » حاليا ، كما سبق ان اشرت ، زخما حيويا جديدا في كل مكان . ويجب ان نتنبه فورا الى ان الغرب ، لا المسيحية ، هو دائما في موضع التنافس والعداء ضد الاسلام . لماذا ؟ يكمن السبب في افتراض ان « الغرب » اكبر من المسيحية دينه الرئيس ، وقد تجاوز مرحلتها . اما عالم الاسلام ـ على ما فيه من غنى وتعدد وتنوع في تاريخه ومجتمعاته ولغاته ـ فيقول الافتراض انه ما يزال غارقا في الدين والبدائية والتخلف . فنحن نجد اذن ان الغرب حديث واكبر من مجموع اجزائه ومليء بالتناقضات التي تغذيه وتغنيه ، ولكنه يبقى دائما « غربيا » في هويته الحضارية ؛ ونجد ، من ناحية اخرى ، ان عالم الاسلام لايعدو كونه « الاسلام » الذي يمكن اختصاره الى عدد ضئيل من الخصائص غير المتغيرة ، رغم مظاهر التناقض والتجارب المتنوعة التي قد تبدو ، حين ننظر اليها نظرة سطحية ، غنية متعددة كما هي عليه الحال في الغرب .

وتزودنا مقالة نشرت في قسم « مراجعة اخبار الاسبوع » في الصنداي نيويورك تايمز ، ١٤ أيلول/ سبتمبر ١٩٨٠ ، بنموذج حديث يوضح ما أقصد . وكاتب هذه المقالة هو جون كفنر ، مراسل التايمز القدير في بيروت ، اما موضوعها فمدى التغلغل السوفياتي في العالم الاسلامي . وتتضح فكرة

كفنر بجلاء من عنوان مقالته (« ماركس والمسجد اقل انسجاما من اي وقت مضى* ») . ولكن الجدير بالملاحظة هو استخدام كفنر للاسلام ليقيم ترابطا بين تجريد وواقع شديد التعقيد ـ وهو ما كان سيعتبر ، في اية حالة اخرى ، ترابطا مباشرا غير مقبول ولا مبرر او مثبت . وحتى لو سلمنا بان الاسلام ، بخلاف غيره من الاديان ، هو نظام كلي شامل لايفصل بين الكنيسة والدولة او بين الدين والحياة اليومية ، يبرز في المقالة جانب لانظير له ـ وقد يكون مقصودا متعمدا ـ في شدة الجهل والتجهيل ـ وان يكن تقليديا شائعا ـ في جمل على غرار ما يلي :

« ان السبب في تراجع وضمور تأثير موسكو بسيط للغاية : ماركس والمسجد لا ينسجمان . [هل نفترض اذن ان ماركس ينسجم والكنيسة والهيكل ؟ حتما وبالتاكيد] .

فبالنسبة للعقل الغربي [والواضح انه بيت القصيد] الذي قد تكيف منذ حركة الاصلاح مع التطورات التاريخية والفكرية التي انقصت دور الدين باطراد ، يصعب ادراك النفوذ الذي يتمتع الاسلام به [الذي نفترض انه لم يتكيف مسايرا التاريخ او الفكر] . على انه كان ، على مدى قرون طويلة ، القوة المركزية في حياة هذه المنطقة ، ويبدو ان قوته ونفوذه ، في المرحلة الحاضرة على اقل تقدير ، في انتعاش وتصاعد .

ولا فصل في الاسلام بين الكنيسة والدولة . ذلك انه نظام كلي شامل للعقيدة والعمل على حد سواء ، يتضمن قوانين صارمة تشرع للحياة اليومية بالاضافة الى حافز تبشيري يقضي بقتال الكفار او هدايتهم . وعليه يرى المتدينون ، وخاصة العلماء والمشايخ ، والجماهير كذلك [بكلمة اخرى لايستثنى احد] ، في الماركسية ذات المفهوم الدنيوي الخالص للانسان ، مادة دخيلة مستهجنة ، بل هرطقة » .

ان كفنر يتجاهل التاريخ بمنتهى البساطة ، كما يتجاهل تعقيدات كثيرة من نمط السلسلة المهمة من المتوازيات بين الماركسية والاسلام (التي درسها رودنسون في كتاب محاولا ان يشرح لماذا شقت الماركسية ، في الواقع ، عدة طرق في المجتمعات الاسلامية عبر السنين) . ليس ذلك فحسب ، بل انه يبني مقولته على مقارنة خفية يعقدها بين « الاسلام » والغرب الذي يتفوق تفوقا بالغا ، بتنوعه وتعدده الذي لايمكن حصره وتحديده ، على الاسلام البسيط ، والاحادي غير المتغير ، والكلي الشامل . وما يلفت انتباهنا هو ان بامكان كفنر ان يقول ما يقول دون اي محذور او خطر او خوف من ان يبدو مخطئا او سخيفا .

الاسلام ضد الغرب : هذا هو الاساس الذي ينبثق منه العديد من التنوعات المذهلة لخصوبتها . ومن الافتراضات التي يتضمنها : اوروبة ضد الاسلام ، وامريكا ضد الاسلام . ولكن التجارب الملموسة المختلفة مع الغرب باكمله تلعب دورا مهما ايضا . ويجب ان نقيم تمييزا على غاية الاهمية بين الوعي الامريكي والوعي الاوروبي للاسلام . فقد امتلكت كل من فرنسة وانجلتره مثلا ، حتى عهد قريب ، امبراطوريات مسلمة شاسعة . ونجد في هاتين الدولتين ، كما هي الحال ـ وان يكن اقل شأنا ـ في ايطاليا وهولندة اللتين كانت لهما مستعمرات مسلمة ايضا ، تقليدا طويلا ممتدا من التجربة المباشرة مع العالم الاسلامي . وينعكس ذلك في نظام اكاديمي اوروبي مرموق هو الاستشراق . وقد قام الاستشراق بالتأكيد في البلاد التي كانت لها مستعمرات مسلمة كما قام في البلاد التي رغبت في امتلاك مستعمرات ، او التي كانت مجاورة لبلاد مسلمة او التي كانت هي نفسها دولا مسلمة في يوم من الايام (المانية واسبانية وروسيا قبل الثورة) . ويضم الاتحاد السوفياتي اليوم بين سكانه حوالي خمسين (٥٠) مليون مسلم ، كما انه يحتل عسكريا ، منذ اواخر سنة ١٩٧٩ ، دولة

---

* John Kifner.« Marx and Mosqe are less Compatible than Ever ».

افغانستان المسلمة . وبالمقارنة ، لاينطبق اي من الامور التي نكرنا على الولايات المتحدة ، مع اقرارنا بانه لم يسبق لمثل هذا العدد الكبير من الامريكيين ان كتبوا او فكروا او تكلموا حول الاسلام .

ان غياب اي ماض استعماري لامريكا او اي اهتمام طويل العهد بالاسلام من جانبها يجعل الحوار الحالي اكثر تميزا واكثر تجريدا واقل جدة واصالة . فالقليل جدا من الامريكيين ، بالمقارنة مع غيرهم ، اقاموا اية علاقة فعلية تذكر مع مسلم حقيقي . اما في فرنسة ، على سبيل المقارنة ، فان الدين الثاني للدولة ـ من الناحية العددية ـ هو الاسلام ، وقد لاتكون نتيجة ذلك ان يصبح الاسلام اكثر شعبية ، انما يصبح بالتأكيد اقرب الى الفهم والمعرفة . كان انفجار الاهتمام الاوروبي الحديث بالاسلام جزءا مما سمي بـ « الانبعاث الشرقي » ، وهي مرحلة في اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر حين اكتشف الباحثون الفرنسيون والانجليز « الشرق » من جديد ـ الهند والصين واليابان ومصر وبلاد ما بين النهرين والاراضي المقدسة . وقد نظر الى الاسلام ، سواء عن حق او عن باطل ، باعتباره جزءا من الشرق يشاطره غموضه واسراره وغرابته وفساده وقوته الكامنة . صحيح ، كما سبق ان قلت ، ان الاسلام كان يشكل تهديدا عسكريا مباشرا لاوروبة لمئات من السنين الغابرة ، وصحيح ايضا ان الاسلام شكل ، ابان العصور الوسطى واوائل عصر النهضة (المبكرة) ، مأزقا للمفكرين المسيحيين الذين استمروا ، على مدى مئات السنين ، يرون فيه وفي نبيه محمد أعلى أشكال الردة والنفاق . ولكن الاسلام كان موجودا على الاقل ، بالنسبة للعديد من الاوروبيين ، بوصفه نوعا من التحدي الديني ـ الحضاري الدائم ، وان لم يمنع ذلك الامبريالية الاوروبية من اقامة مؤسساتها على الاراضي الاسلامية . ومهما يكن قدر العداء بين اوروبة والاسلام ، فقد كان هناك ايضا خبرة وتجارب مباشرة ، نلمسها عند شعراء وباحثين من امثال غوته ونرفال وريتشارد بيرتون وفلوبير ولوي ماسينيون ، تميز ابداعهم بالخيال والرهافة .

غير ان الاسلام لم يلق الترحاب في اوروبة ابدا ، بالرغم من وجود هذه الشخصيات ومن شاكلها . فمعظم فلاسفة التاريخ المرموقين ، من هيجل حتى شبنغلر ، نظروا في الاسلام بدون كثير من الحماسة . وقد ناقش البرت حوراني في مقالة موضوعية نيرة عنوانها « الاسلام وفلسفة التاريخ » هذا التحقير المستمر المذهل للاسلام كمنظومة من منظومات الايمان . وباستثناء بعض الاهتمام العابر بصوفي غريب الاطوار كاتب او ولي فان التقاليع الاوروبية الباحثة عن « حكمة الشرق » نادرا ما شملت الحكماء والشعراء الاسلاميين . ان عمر الخيام وهرون الرشيد والسندباد وعلاء الدين وحاجي بابا وشهرزاد وصلاح الدين يشكلون ، في الأرجح الاعم ، القائمة الكاملة لكل الشخصيات الاسلامية التي يعرفها الاوروبيون المتعلمون في العصر الحديث . ولم يستطع حتى كارلايل ان يجعل الرسول مقبولا على نطاق واسع ، واما بالنسبة لمحتوى الدين الذي نشره محمد فقد بدا للاوروبيين ، منذ عهد بعيد ، انه غير مقبول اساسا انطلاقا من الخلفية المسيحية ، وان كان مثيرا للاهتمام لهذا السبب عينه . وحين تصاعدت المشاعر القومية الاسلامية في آسيا وافريقيا ، مع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر ، ساد الرأي القائل ان المستعمرات المسلمة لابد ان تظل تحت الوصاية الاوروبية لانها كانت تدر الربح من جهة ولأنها كانت متخلفة وبحاجة الى الضبط والنظام الغربيين ايضا . ومهما يكن الامر ، وبالرغم من العنصرية والعدوان المتكررين الموجهين ضد العالم الاسلامي ، نجد ان الاوروبيين قد عبروا تعبيرا حيويا ناشطا عما عناه الاسلام لهم . ومن هنا نشأ كل ما يمثل الاسلام ـ في البحث والفن والادب والموسيقى والحوار والمناقشات العامة ـ في الحضارة الاوروبية كافة ، منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا .

ولا نجد في الخبرة الامريكية مع الاسلام الا النزر الضئيل من هذه التجارب الملموسة البينة .

فقد كانت الاتصالات الأمريكية بالاسلام محدودة جدا ، في القرن التاسع عشر ؛ ويتبادر الى ذهننا بعض الرحالة من امثال مارك توين وهيرمان ملفيل ، او الارساليات التبشيرية ، المتناثرة هنا وهناك او الحملات العسكرية الى شمالي افريقيا التي لم تعمر طويلا . اما على الصعيد الحضاري فلم يحظ الاسلام بموقع بين في امريكا قبل الحرب العالمية الثانية . وكان الخبراء الاكاديميون عادة ، ينجزون اعمالهم حول الاسلام في زوايا هادئة في المدارس اللاهوتية ، لافي ظل اضواء الاستشراق المتوهجة ، ولا على صفحات الصحف والمجلات الرائجة . ومنذ حوالي قرن من الزمان قامت علاقة تعايش مذهلة ، وان تكن هادئة ، بين عائلات المبشرين الامريكيين الذين ارسلوا الى الدول الاسلامية وبين ملاكات الشؤون الخارجية وشركات النفط . ويظهر ذلك دوريا على شكل تعليقات عدائية توجه ضد « مستعربي » وزارة الخارجية وشركات النفط الذين يعتقد انهم يكنون ودا خاصا للاسلام يتسم بعداء مر للسامية . ونجد ، من ناحية اخرى ، ان جميع البارزين المرموقين في الولايات المتحدة ، بوصفهم خبراء اكاديميين نوي شأن في ميدان الاسلام ، هم غرباء المولد : فهناك اللبناني فيليب حتي في جامعة برينستون ، والنمساوي غوستاف فون غرونباوم في جامعتي شيكاغو وكولومبيا ، والانجليزي هـ.أ.ر. جب في جامعة هارفرد ، والألماني جوزيف شخت في كولومبيا . وليس بين هؤلاء الرجال من يتمتع بمثل المكانة الثقافية التي يحتلها جاك بيرك في فرنسة او ألبرت حوراني في انجلترة .

ولكن بعض هذه الشخصيات قد اختفت من المسرح الامريكي ، مثل جب وفون غرونباوم وشخت . ولا يوجد اليوم من يضارعهم في اتساع الثقافة او يقارب ، ولو قليلا ، شمول اطلاعهم ودقته . فالخبراء الاكاديميون المختصون في الاسلام ، حاليا ، اميل الى معرفة مدارس التشريع في بغداد في القرن العاشر ، او انماط الحياة الدينية المغربية في القرن التاسع عشر ؛ وهم ينصرفون انصرافا كليا (او شبه كلي) عن معرفة ودراسة الحضارة الاسلامية الشاملة ــ ادبا وتشريعا وسياسة وتاريخا وعلم اجتماع ، الى ما هنالك . غير ان هذا لم يمنع الخبراء من ان يصدروا ، بين الاونة والاخرى ، تعميمات حول العقل الاسلامي وحدوده او الولع الشيعي بالاستشهاد . وقد اقتصرت مثل هذه التصريحات على الصحف الرائجة المتداولة او وسائل الاعلام التي التمست منهم هذه الآراء ، في المقام الأول . والامر الاهم والاكثر دلالة هو ان المناسبات التي تدور فيها مناقشات عامة حول الاسلام ، سواء بين الخبراء او غير الخبراء ، توفرها ، دائما (تقريبا) ، الازمات السياسية . فمن النادر جدا ان يطالع المرء مقالات قيمة عن الحضارة الاسلامية في مجلة النيويورك ريفيو اوف بوكس او هاربرز*. ولم يبد ان الاسلام اهل للتعليق العام الا حين كان الاستقرار في العربية السعودية او في ايران موضع شك وتساؤل وقلق .

لنعتبر اذن ان الاسلام قد دخل الى وعي معظم الامريكيين ــ بما في ذلك المثقفون الاكاديميون والمثقفون عامة الذين يعرفون القدر الكثير عن اوروبة وامريكا اللاتينية ــ بسبب الربط بينه وبين القضايا المهمة اعلاميا ، كالنفط ، او ايران وافغانستان ، او الارهاب ــ اساسا ان لم يكن قطعا . ومع حلول منتصف سنة ١٩٧٩ اصبح كل ذلك يدعى الثورة الاسلامية ، او هلال الازمات ، او قوس عدم الاستقرار ، او عودة الاسلام . ومن اشد الامثلة دلالة على ذلك مجموعة العمل الخاصة بالشرق الاوسط التابعة لمجلس الاطلسي (التي ضمت برنت سكوكروفت ، وجورج بول ، وريتشارد هلمز ، ولينان لمنيتزر ، وولتر ليفي ، ويوجين روستو ، وكيرميت روزفلت ، وجوزيف سيسكو ، وغيرهم) : اذ حين نشرت هذه المجموعة تقريرها في خريف سنة ١٩٧٩ جعلت عنوانه « النفط والاضطراب : الخيارات الغربية في الشرق الاوسط » . وعندما خصصت مجلة التايم ملفها الرئيسي لموضوع

* Harper's ; NewYork Review of Books.

الاسلام ، في ١٦ نيسان/ ابريل ١٩٧٩ ، زين الغلاف باحدى لوحات جيروم : لوحة تصور مؤذنا ملتحيا يعتلي مئذنة ويدعو المؤمنين بهدوء للصلاة . وهي لوحة نموذجية تمثل بهاء وزهو ومبالغات الفن الاستشراقي في القرن التاسع عشر افضل تمثيل . ومع ذلك ، فمن المفارقات التاريخية . ان هذا المنظر الهادىء قد رصع بديباجة لا علاقة له بها اطلاقا ، هي : « الاحياء النضالي » . ولا توجد طريقة اخرى افضل من ذلك ترمز الى الفرق بين نظرة اوروبا ونظرة امريكا الى الاسلام . لقد تم تحويل لوحة تزيينية عادية ، تنتج روتينيا في اوروبا كأحد جوانب الثقافة العامة ، بكلمتين اثنتين الى حواز او هوس امريكي عام .

انا ابالغ بكل تأكيد ؟ الم يكن الموضوع الرئيسي في مجلة **التايم** مجرد قطعة من الابتذال والتبسيط اعدت لتلائم مزاجا يفترض انه يميل الى الاثارة وكل ما هو مثير ؟ وهل ينطوي الموضوع **فعلا** على ما هو اكثر جدية ؟ ومنذ متى تحتل وسائل الاعلام منزلة مرموقة في القضايا الجوهرية الاساسية او السياسية او الحضارية ؟ بالاضافة الى ذلك ، **أليس** الواقع حقا هو ان الاسلام قد القى بنفسه فجأة في انتباه العالم ؟ وماذا حل بالخبراء المختصين في الاسلام ، ولماذا تم اغفال مساهماتهم كلية او اغراقها في « اسلام » تناقشه وتميعه وسائل الاعلام ؟

لابد من ايراد بعض الايضاحات القليلة البسيطة قبل اي امر اخر . فكما سبق ان اشرت ، لم يتمتع اي خبير امريكي في شؤون العالم الاسلامي بجمهور كبير من القراء اطلاقا . اضف الى ذلك انه لم تقم اية محاولة لوضع مؤلف عام حول الاسلام وطرحه علنا ومباشرة امام جمهور القراء المثقفين ، باستثناء كتاب المرحوم المارشال هودجسون ، « **مغامرة الاسلام** » ، ويقع في ثلاثة اجزاء نشرت بعد وفاته سنة ١٩٧٥*. كان الخبراء ، تارة ، على درجة عالية من التخصص يخاطبون في مؤلفاتهم خبراء متخصصين من امثالهم فقط ؛ وتارة اخرى ، لم تكن اعمالهم ذات مستوى فكري متميز يتيح لها الوصول الى ذلك النوع من القراء الذين اجتذبتهم المؤلفات حول اوروبا الغربية او اليابان او الهند . ولهذه الامور جميعا تأثيران متعارضان . ذلك انه ، كما اشرت آنفا ، وعلى خلاف ما هو قائم في فرنسة وبريطانيا ، لايمكن ان نسمي « مستشرقا » ذي مكانة وشأو خارج نطاق الاستشراق ، (وتجدر المقارنة مع بيرك او رودنسون في فرنسة) . الا انه من الصحيح ايضا ان دراسة الاسلام لاتشجع تشجيعا حقا في الجامعات الامريكية ولا تلقى تأييدا وقبولا في الثقافة العامة بفضل شخصيات مرموقة قد يؤدي ما تتمتع به من مكانة وشهرة ومزايا خاصة الى جعل تجاربها وخبراتها في الاسلام مهمة في حد ذاتها . هل من نظير امريكي لربيكا وست ، وفريا ستارك ، وت.أ.لورنس ، وولفرد ثسيغر ، وجيرترود بل ، وب.هـ. نيوباي ، وجوناثان رابان ـ وهو احدثهم عهدا ؟ انك لتجد ، في افضل الاحوال ، نظراء هؤلاء في جماعة المخابرات المركزية السابقين (CIA) مثل مايلز كوبلاند او كرميت روزفلت ، وقلما تجد كتابا او مفكرين يتمتعون باي امتياز ثقافي .

والسبب الثاني لهذا الغياب الخطير الحاد للآراء الخبيرة في الاسلام يكمن في الحيز الهامشي الذي يشغله الخبراء بالنسبة لما بدا انه يحدث في عالم الاسلام حين تصدر « الاعلام » واصبح « الخبر الرئيسي » في منتصف السبعينات . ولا ريب ان الحقائق المرة التي لابد من الاعتراف بها هي ان الدول الخليجية المنتجة للنفط ظهرت فجأة بالغة القوة والنفوذ ؛ وان هناك حربا اهلية في لبنان وحشية بشكل غير مألوف ، يبدو كأنها لن تنتهي ؛ وقد تورطت الحبشة والصومال في حرب طويلة المدى ؛ واصبحت المشكلة الكردية مشكلة اولى ، فجأة على غير توقع ، ثم خمدت بعد سنة ١٩٧٥ ، بصورة مفاجئة غير

---

* Marshall Hodgson, «The Venture of Islam».

متوقعة ايضا ؛ واطاحت ايران بنظامها الملكي في ظل ثورة « اسلامية » عارمة مذهلة تماما ؛ ووقعت افغانستان في قبضة انقلاب ماركسي سنة ١٩٧٨ ، ثم غزتها القوات السوفياتية اواخر سنة ١٩٧٩ ؛ وانجرت الجزائر والمغرب الى نزاع طويل المدى حول قضية الصحراء الجنوبية ؛ واعدم رئيس باكستاني وتسلمت الحكم دكتاتورية عسكرية جديدة . وثمة احداث اخرى وقعت ، احدثها عهدا الحرب القائمة بين العراق وايران ؛ ولكن لنكتف بما ذكرنا . واعتقد ان من العدل ان نقول ، بشكل عام ، ان كتابات الخبراء المختصين في الاسلام في الغرب لم تكن لتلقي الضوء الا على قلة قليلة من هذه الاحداث ؛ ذلك ان الخبراء لم يتنبأوا بها اطلاقا ولا اعدوا قراءهم لتوقعها ابدا . ليس ذلك فحسب ، وانما قدموا كما هائلا من الكتابات التي ظهرت ، عند مقارنتها بما كان يحدث فعلا ، كأنها تدور حول مكان في هذا العالم يبعد عنا بعدا خرافيا ، مكان لا علاقة له البتة بهذا الخضم المضطرب الخطير الذي برز فجأة في وسائل الاعلام امام عيون القارىء .

تلك هي المسألة المركزية . ولا يكاد يبدأ بحثها بحثا موضوعيا رصينا ، حتى الان . ومن هنا يتوجب علينا ان نتقدم بحذر . ان الخبراء الاكاديميين المشتغلين في ميدان الاسلام قبل القرن السابع عشر يعملون ، اساسا ، في حقل اثري . اضف الى ذلك ان عملهم ، مثله مثل عمل غيرهم من المتخصصين في ميادين اخرى ، هو عمل متخصص منغلق الى حد بعيد . فلا هم رغبوا ولا حاولوا محاولة مسؤولة، أن يشغلوا انفسهم بالمترتبات الحديثة للتاريخ الاسلامي . وقد كان مثل ذلك العمل الذي انشغلوا به مرتبطا الى حد لا بأس به بأفكار مسبقة عن اسلام « تقليدي كلاسيكي » ، أو بانماط مفترضة لاتتغير للحياة الاسلامية ، او بمسائل لغوية فقهية عفا عليها الزمن . ومهما يكن الامر ، لم تكن ثمة وسيلة للافادة من اعمالهم ومؤلفاتهم في فهم العالم الاسلامي الحديث الذي كان يتطور ، كائنة ما كانت النوايا والاهداف وبغض النظر عن اي اجزائه هو موضع الاهتمام ، في اتجاهات مغايرة جدا لتلك الاتجاهات التي سلكها في ظل العهود الاسلامية الاولى (اي من القرن السابع الى القرن التاسع) .

اما الخبراء المشتغلون في حقل الاسلام الحديث ـ او بتحديد ادق في ميادين المجتمع والشعوب والمؤسسات في العالم الاسلامي منذ القرن الثامن عشر ـ فقد عملوا في نطاق اطار للبحث محدد متفق عليه تشكل وفق رؤيا وافكار لم تقم حتما في العالم الاسلامي . ولا يمكن ان نبالغ في توكيد قيمة هذه الحقيقة بكل تعقيداتها وتنوعها . ونحن لاننكر الواقع القائم وهو ان الباحث العامل في اكسفورد او باريس او بوسطن يكتب ويبحث اساسا ـ وان لم يكن كلية ـ طبقا لمقاييس وتقاليد ومواصفات وتوقعات صاغها نظراؤه ، ولم يصغها المسلمون موضوع البحث والدراسة . وربما كانت هذه حقيقة بدهية ، لكننا نرى ضرورة توكيدها . ان الدراسات الاسلامية في الميدان الاكاديمي تنتمي ، بشكل عام ، الى « برامج المناطق »*(اوروبا الغربية ، والاتحاد السوفياتي ، وجنوب شرقي آسيا ، الخ ...) . ومن هنا نجدها تنتسب الى آلية وضع وتصميم السياسة القومية . ولا خيار للباحث الفرد في هذا الامر . فلو كان احد الباحثين في جامعة برنستون يقوم بدراسة المذاهب الدينية الأفغانية المعاصرة ، فمن الواضح (خاصة في مثل هذه الايام) انه قد يكون لمثل هذه الدراسة « مترتبات سياسية » . وسواء شاء الباحث ام ابى فانه (او انها) سيجد نفسه مسوقا داخل شبكة تجمع الحكومة والشركات والمؤسسات السياسية . وسيتأثر التمويل تبعا لذلك ، كما سيؤثر ذلك ايضا في نوع الناس الذين يقابلهم الباحث ؛ وبصورة عامة ، ستعرض عليه مكافآت معينة واصناف محددة من النشاط المتعاون المشترك . وشاء الباحث أم أبى ، سيتم تحويله ، رغم انفه ، الى « خبير منطقة » .

* «Area Programs».

اما بالنسبة للباحثين الذين ترتبط ميادينهم ارتباطا مباشرا بالقضايا السياسية (ونقصد ، اساسا ، الباحثين في حقل العلوم السياسية في الدرجة الاولى ، ولكننا نشمل ايضا المشتغلين في ميادين التاريخ الحديث والاقتصاد وعلم الاجتماع والانترويولوجيا) ، فقد كان عليهم معالجة مسائل شائكة بالغة الحساسية ، ان لم نقل بالغة الخطورة . كيف يمكن ، مثلا ، ان يكيف الباحث وضعه بوصفه باحثا ليتواءم مع المطالب التي تشترط الحكومات عليه تنفيذها ؟ وتمثل ايران افضل نموذج لايضاح ما ذكرنا . فابان حكم الشاه توفرت ، للباحثين المختصين في الشؤون الايرانية ، اعتمادات مالية قدمتها مؤسسة بهلوي ، بالاضافة ، طبعا ، الى ما قدمته المؤسسات الامريكية . وكانت هذه الاعتمادات توزع على الدراسات التي تعتمد الواقع الراهن نقطة انطلاقها (وهو ، في هذه الحالة ، النظام البهلوي المرتبط بالولايات المتحدة عسكريا واقتصاديا) . وقد اصبحت هذه الدراسات ، بشكل ما ، نموذجا يحتذيه كل من يدرس هذا البلد . وفي مرحلة متأخرة من الازمة ذكرت دراسة صادرة عن اللجنة النيابية الدائمة المختصة برجال الاستخبارات ان تقديرات الولايات المتحدة للنظام قد تأثرت بالسياسة الراهنة « لابطريقة مباشرة اي عبر منع واخفاء الاخبار غير المرغوب فيها بشكل واع مقصود ؛ وانما بشكل غير مباشر .. (إذ) لم يطرح صانعو السياسة السؤال ان كان نظام الشاه الاستبدادي سيدوم الى الابد ؛ وكانت السياسة تبنى على تلك الفرضية » . وقد انتج ذلك بدوره حفنة ضئيلة فقط من الدراسات الجادة التي تقوم نظام الشاه وتحدد مصادر المعارضة الشعبية له . ويتفرد باحث واحد ، فيما اعلم ، هو حامد الجار من جامعة بيركلي ، في انه قدر القوة السياسية المعاصرة للمشاعر الدينية الايرانية حق قدرها . ووحده حامد الجار ذهب الى حد التنبؤ باحتمال ان يطيح آية الله الخميني بالنظام . وقد تحرر عدد آخر من الباحثين من اعتماد الوضع الراهن منطلقا لدراساتهم ــ نذكر منهم ريتشارد كوتام وإيرفاند ابراهميان ــ ولكنهم يشكلون طائفة قليلة جدا . (ومن العدل ان نذكر ان باحثين اوروبيين في اليسار ، وهم طبعا اقل لهفة ورجاء لاستمرار الشاه ونظامه ، لم يحالفهم النجاح ايضا في تحديد المصادر الدينية للمعارضة الايرانية) .

ولو تركنا ايران جانبا ، لوجدنا العديد من الاخفاقات الفكرية المهمة في اماكن اخرى . وقد نجمت جميعا من الاعتماد غير المدقق على ما املاه مزيج من السياسة الحكومية والشعارات المبتذلة . ويزودنا الوضع اللبناني والوضع الفلسطيني بما يغني بحثنا في هذا المجال . فقد اعتبر لبنان ، على مدى سنوات عديدة ، نموذجا لما يمكن ان تكون عليه حضارة تعددية او مركبة . ولكن النماذج التي اعتمدت في دراسة لبنان كانت على درجة عالية من التجسيم والجمود بحيث لم تتح المجال لاي استشفاف لعنف وشراسة الحرب الاهلية (التي امتدت من سنة ١٩٧٥ حتى سنة ١٩٨٠ على اقل تقدير) . ويبدو ان العيون الخبيرة قد تسمرت نظراتها بشدة بالغة ــ فيما مضى ــ في صور محددة لــ « الاستقرار » اللبناني : فكانت موضوعات الدراسة هي الزعامات التقليدية ، والنخبة ، والاحزاب ، والشخصية الوطنية ، والتحديث الناجح .

ونلاحظ انه ، حتى حين وصف النظام اللبناني بانه محفوف بالمخاطر والمجازفات او حين تم تحليل « تمدنه » الناقص غير المرضي ، قام ذلك على اساس فرضية واحدة لاتتغير تقول ان المشاكل اللبنانية ، اجمالا ، يمكن ضبطها وهي ابعد عن ان تكون مدمرة تدميرا جذريا . وقد اعتبر لبنان « مستقرا » ، في الستينات ، لان الوضع « بين العرب » كان مستقرا ، حسبما يخبرنا احد الخبراء الذي اقام جدله على ان لبنان يبقى آمنا مستقرا ما بقيت تلك المعادلة سليمة محافظا عليها . ولم يدر في البال ابدا ، ولا حتى على سبيل الافتراض ، احتمال قيام استقرار بين العرب **ولا استقرار** لبناني . ويكمن السبب الرئيسي لذلك ــ كما هي الحال في معظم موضوعات هذا الحقل الذي يسيطر عليه

الاجماع ــ في ان الحكمة التقليدية قد اسبغت على لبنان « تعددية » ابدية واستمرارية متجانسة منسجمة ، بغض النظر عن الانقسامات الداخلية اللبنانية وعدم تعلق اوضاع البلاد العربية المجاورة بالوضع اللبناني . ومن هنا وجب ان تنشأ كل مشكلة في لبنان من الاوضاع العربية المحيطة به ، لا من اسرائيل او الولايات المتحدة مثلا ، ولكل منهما خطط دقيقة محددة بالنسبة للبنان ، وان لم يتم تحليلها ابدا . ثم كان هناك ايضا لبنان الذي جسد اسطورة التحديث . وحين نقرأ اليوم مؤلفا كلاسيكيا يتضمن هذا النوع من حكمة النعامة ، يذهلنا مدى الصفاء الذي عرضت وقوبلت به هذه الخرافة حتى سنة ١٩٧٣ ، حين كانت الحرب قد ابتدأت في الواقع . ويأتينا الخبر بان لبنان قد يجتاز تغييرات ثورية ، ولكن ذلك احتمال « بعيد » . اما الاحتمال الاقرب الى التحقيق فهو « تحديث مستقبلي يفيد منه الشعب عامة [وذلك تعبير لطيف ، ولكنه للأسف ساخر ، عن ما اصبح اشد الحروب الاهلية ضراوة في تاريخ العرب الحديث] ، في نطاق النظام السياسي الشائد » . او ، كما قال احد الانتروبولوجيين المرموقين ، « تبقى قطعة الفسيفساء الدقيقة اللطيفة ، اللبنانية صحيحة سليمة . ومن المؤكد ... ان لبنان كان وما يزال الاكثر فعالية وكفاءة في احتواء انقساماته الاساسية العميقة » .

ونتيجة لذلك اخفق الخبراء ، في لبنان كما في غيره من البلدان ، في ان يدركوا ان معظم الامور الجوهرية المهمة في الدول التي كانت مستعمرة لايمكن حصرها في عنوان او قاعدة واحدة هي « الاستقرار » . ففي لبنان كان من شأن تلك القوى المتحركة بشدة ، وهي القوى نفسها التي اغفل الخبراء دراستها وبحثها اغفالا تاما او هم اساؤوا تقديرها باطراد ــ الاقتلاع الاجتماعي ، والتغيرات الديموغرافية ، والولاءات الطائفية ، والتيارات الايديولوجية ــ ان تمزق البلاد شر تمزيق شرس .

وعلى المنوال نفسه تقضي الحكمة التقليدية التي ما تزال قائمة منذ سنوات عديدة ان يعتبر الفلسطينيون مجرد لاجئين تمكن اعادة توطينهم ، لا ان يعتبروا قوة سياسية لها تأثيرات لايستهان بها في اي تقدير دقيق مقبول للشرق الادنى . وقد اصبح الفلسطينيون ، منذ منتصف السبعينات ، مشكلة رئيسية من المشاكل التي تعترف بها سياسة الولايات المتحدة ، ومع ذلك فانهم لم يلقوا ، حتى الان ، الاهتمام الفكري والبحثي الذي يتلاءم واهميتهم . ونجد ، عوضا عن ذلك ، ان موقف الولايات المتحدة المستمر هو معالجتهم كملحقات لسياسة الولايات المتحدة نحو مصر واسرائيل ، واهمالهم ، بكل معنى الكلمة ، في الحريق اللبناني . وليس هناك اي بحث يعتد به او رأي خبير له وزن يخالف هذه السياسة ويعارضها ؛ ويرجح ان يكون مردود ذلك مأساويا على المصالح القومية الامريكية ، وخاصة منذ الحرب الايرانية ــ العراقية التي فاجأت مرة جديدة ، على ما يبدو ، جماعة المخابرات وبينت خطأ حساباتهم وتقويمهم للقدرات العسكرية لكل من هذين البلدين .

اضف الى التطابق بين هيئة البحث المستكينة التي تعمل بتؤدة ورتابة والاهتمامات الحكومية غير المركزة ، حقيقة مؤسفة اخرى هي ان عددا هائلا من الخبراء الذين يكتبون عن العالم الاسلامي لا يتقنون اللغات المطلوبة ، ولذلك كان لابد ان يعتمدوا في استقاء معلوماتهم ، على الصحف او على غيرهم من الكتاب الغربيين . وكان هذا الاعتماد ، المعزز من جديد ، على التصور الرسمي او التقليدي للامور بمثابة شرك علقت فيه وسائل الاعلام ، في حالة عرض مجمل الاوضاع في ايران ما قبل الثورة . كان هناك اتجاه الى الدراسة واعادة الدراسة والى التركيز المتشدد على امور بعينها : النخبة ، وبرامج التحديث ، ودور الجيش ، والزعماء البارزون جدا ، والاستراتيجية الجغرافية ــ السياسية (من منظور الولايات المتحدة) ، والانتهاكات الشيوعية . وربما بدت هذه الامور مدعاة لاهتمام امريكا

كأمة ، ولكن الواقع هو ان الثورة في ايران قد اكتسحتها جميعا ، بكل معنى الكلمة ، في غضون ايام معدودة . فانهار العرش الامبراطوري بكامله ؛ وتفتت الجيش الذي انفقت عليه بلايين الدولارات ؛ اما ما يسمى النخبة فاما اختفوا او التحقوا بالوضع الجديد ، وفي كلتا الحالتين تبين انهم لايقررون السلوك السياسي الايراني ، كما كان يؤكد في السابق . ورغم ان جيمس بيل من جامعة تكساس يستحق الاطراء لانه تنبأ بما قد تقود اليه « أزمة ١٩٧٨ » ، تجده يوصي صانعي السياسة في الولايات المتحدة ان يشجعوا « الشاه ... على انتهاج سياسة الانفتاح » . وبكلمة اخرى ، حتى صوت هذا الخبير المنشق ، كما افترض ، ظل ملتزما بصيانة النظام الذي كان يواجه واقعيا ، في اللحظة نفسها التي تكلم الخبير اثناءها ، معارضة الملايين من شعبه الذين قاموا ، حرفيا ، باحدى كبريات الانتفاضات العارمة في التاريخ الحديث .

غير ان بيل بين عددا من الامور الهامة حول جهل الولايات المتحدة العام بايران . لقد اصاب بقوله ان التغطية الاعلامية سطحية ، وان الاعلام الرسمي موجه وفق رغبة آل بهلوي ، وان الولايات المتحدة لم تبذل اي جهد لمعرفة البلاد معرفة عميقة او للاتصال بالمعارضة . ولكن بيل توقف هنا ولم يتبع كلامه بالقول ان هذه الاخفاقات كانت وما تزال من اعراض الموقف العام الذي تتخذه الولايات المتحدة ازاء العالم الاسلامي وإزاء ، كما سنتبين فيما بعد ، معظم دول العالم الثالث . ومن المؤكد ان عدم قيام بيل بالربط بين اقواله المحقة حول ايران وبقية العالم الاسلامي ، هو بعض من هذا الموقف ايضا . فلم تقم ، اولا ، اية مواجهة جدية مسؤولة تمحص المسألة المنهجية المركزية ، ونقصد بها : ما قيمة الحديث عن « الاسلام » وعن الانبعاث الاسلامي ؟ (ان كان لذلك اي قيمة) ؟ وما هي ، ثانيا ، العلاقة بين السياسة الحكومية والبحث العلمي ، او كيف يجب ان تكون هذه العلاقة ؟ هل يفترض ان يكون الخبير فوق السياسة او ان يكون ملحقا سياسيا للحكومات ؟ لقد قال بيل ووليام بيمان (والاخير من جامعة براون) ، في مناسبات مختلفة ، ان احد الاسباب الرئيسية للازمة الامريكية الايرانية سنة ١٩٧٩ يكمن في اخفاق الولايات المتحدة في استشارة الخبراء الاكاديميين الذين انفقت مبالغ طائلة على تعليمهم بهدف واضح هو معرفة العالم الاسلامي . ولكن بيل وبيمان فاتهما ان يدركا احتمال ان يكون سعي الباحثين للعب دور المستشارين في حين يطلقون على أنفسهم لقب باحثين ، هو السبب الذي يجعلهم يبدون شخصيات غامضة ، وغير موثوقة لذلك ، أمام الحكومة ومجتمع المفكرين على حد سواء .

وبالاضافة الى ذلك ، هل من وسيلة يعتمدها المفكر الحر المستقل (وهذا ما يجب ان يكونه الباحث الاكاديمي اولا واخيرا) للمحافظة على استقلاله (استقلالها) في حين يعمل مباشرة في خدمة الدولة ؟ وما هي العلاقة بين الولاء السياسي الصريح والرؤيا الثاقبة ؟ الا يستثني احدهما الاخر ، ام ان ذلك يصح في بعض الحالات فقط ؟ وما السبب في ان كادر الباحثين الاسلاميين بأكمله (مع الاعتراف بصغر حجمه) لم يحظ في هذا البلد بجمهور اكبر ؟ ولماذا وقع ذلك في حين بدت الولايات المتحدة في امس الحاجة للتعلم والمعرفة ؟ من المؤكد ان هذه الاسئلة جميعا لاتمكن الاجابة عنها الا في نطاق الاطار الواقعي ، السياسي الى حد بعيد ، الذي يحكم ، تاريخيا ، العلاقات بين الغرب والعالم الاسلامي . فلنلق نظرة الى هذا الاطار ونكشف الدور الذي يمكن للخبير ان يلعبه في نطاقه .

لم استطع ابدا ان اكشف اية حقبة في التاريخ الاوروبي او الامريكي منذ العصور الوسطى ، تم ابانها بحث الاسلام او التفكير فيه ، بصورة عامة ، خارج إطار ابتدعته العواطف والاهواء والانحياز والمصالح السياسية . وقد لا يبدو هذا الاكتشاف مذهلا ، ولكنه يتضمن كل ما يتصل بجميع الفروع العلمية والبحثية التي عرفت ، منذ مطلع القرن التاسع عشر ، اما مجتمعة باسم فرع الاستشراق ، او

التي حاولت لن تدرس الشرق دراسة منهجية . ولن يعارض احد قولنا ان اوائل المعلقين على الاسلام مثل بطرس المحترم وبارثلمي دهر بلوت كانا ، فيما قالاه ، من المسيحيين المتحمسين المندفعين . ولكن لم يتم فحص وتمحيص الفرضية القائلة ان اوروبا والغرب اذ دخلا في العصر العلمي الحديث وتحررا من الجهل والخرافات ، فلا بد ان يكون ذلك قد انعكس على الاستشراق . اليس صحيحا ان سلفستر دي ساسي ، وادوارد لين ، وارنست رينان ، وهاملتون جب ، ولوي ماسينيون ، كانوا جميعا باحثين ضليعين موضـوعيين ؟ واليس صحيحا ايضا ، بناء على مختلف انواع التقدم الذي بلغناه ، في القرن العشرين ، في علم الاجتماع ، والانتروبولوجيا ، والالسنية ، والتاريخ ، ان الباحثين الامريكيين الذين يعلمون موضوع الشرق الاوسط وموضوع الاسلام في جامعات على غرار برنستون وهارفرد وشيكاغو ، يتسمون ، فيما يعملون ، بالموضوعية والتنزه عن الهوى وعدم الانحياز ؟ والجواب هو كلا . لا لأن الاستشراق اشد انحيازا من غيره من العلوم الانسانية والاجتماعية ؛ بل انه مؤدلج ملوث بادران العالم ، كما هي حال غيره من العلوم . ولكن الفارق الرئيسي يكمن في ان الباحثين المستشرقين مالوا الى استخدام ما توفره له مكانتهم ، بوصفهم خبراء ، من نفوذ لانكار ــ ولتغطية في بعض الاحيان ــ مشاعرهم العميقة المتأصلة نحو الاسلام باعتماد لغة نافذة تستهدف ان تشهد لهم بـ « الموضوعية » و« عدم الانحياز العلمي » .

(نقل النص الى العربية : سميرة خوري)

الانتاج الروائي والطليعة الادبية

فيصل دراج

إلى الدكتور إحسان عباس في عيد ميلاده الستين معلما ورائدا ...

يعيد كل كاتب في ممارسته كتابة ما كتبه غيره ، ولكن في شكل آخر ، وفي « الشكل الآخر » تستمر الكتابة ، ويلتقي قديمها بجديدها . يعيد الكاتب في التاريخ كتابة ما قرأ ، تملي عليه قراءته شكل الكتابة ، واذا امتثل ، وعرف دلالة المقروء والمكتوب ، أنتج كتابته ، ودخل عارفا في سلسلة مجهولة البداية والنهاية . تأتي سلسلة الكتابة وتذهب في حلقات لا متناظرة ؛ حلقات نافلة ، واخرى ضرورية ، وفي الاخيرة يعتدل معنى الكتابة ، ويدرك الكاتب ان معنى ممارسته هو انحرافها عن الكتابة الأولى ، وادراك الانحراف هو الاقتراب من الهامش الجديد الذي فرضه زمن القراءة ومكانها . تقوم الكتابة الصائبة في القراءة الصائبة ، وفي القراءة يعلن الوعي ارتباطه بزمانه ، وفي الكتابة يعلن الكاتب دوره في تغيير الزمان ، ووعي التغيير في الكتابة هو نسخ المكتوب ، إلغاؤه ، والنسخ معرفة ومداخلة وانتاج .

تأخذ الكتابة ـ الانتاج في « الزمن » العربي دلالة اخرى ، تقترب من المأساة ، وتتعثر في الطريق ثم تسأل في عثارها سؤالها ـ المأساة : كيف تكون الكتابة إنتاجا في زمن بلا انتاج ؟ كيف تتحقق الكتابة في شروط إلغائها ؟ واذا ابتعدنا عن خطاب البوح ، واسترشدنا بقول « عاقل » فاننا نعيد بناء السؤال في جمل ومضية ، أي مختزلة :

إذا كان « الانتاج الاقتصادي والبنيان الاجتماعي الناتج عنه ، يشكلان في كل حقبة تاريخية اساس التاريخ السياسي والذهني لتلك الحقبة » ، فكيف تستقيم اذن عملية الكتابة كعملية انتاجية في زمن بلا انتاج ؟ يقول الجواب ان انتاج الكتابة في « نمط الانتاج الكولونيالي » لايعكس هذا النمط المغترب عن كل انتاج ، وانما يعكس زمانا آخر ، ويومىء الى زمان بديل ، ويتشوق الى آفاق اخرى . والكتابة ـ الانتاج في زمن غير منتج هي كتابة فاعلة ، وفعل ومداخلة ، اي انها كتابة طليعية .

يدور « قولنا » ، اذن ، عن كتابة الزمن البديل ، ويتعامل مع الكتابة « الاخرى » ، التي تنز[illegible] في انتاجها ، الى زمن ينتج شروط الكتابة والقراءة . ومن اجل استواء حوار القراءة والكتابة في حق[illegible]

الانتاج ، نبدأ بالمفاهيم « الأولى » ، ونطلق سلسلة من المفاهيم النظرية ، قبل ان نصل الى تقويم الكتابة الطليعية .

انتاج الواقع في انتاج الكتابة :

هل الكتابة فعل ذاتي بسيط ، أم انها اثر اجتماعي ومداخلة فاعلة في العلاقات الاجتماعية ؟ سؤال متجدد ، نعيد طرحه ، ونبحث عن الاجابة او شبه الاجابة ، معتمدين على « بعض » المفاهيم التي انتجتها النظرية الادبية في حقل نظري معين [١] . واللجوء الى المفاهيم يحررنا من النثر البسيط والاجابات الجاهزة . وتقول هذه المفاهيم المحددة : ان الكتابة ممارسة اجتماعية تتكون داخل جملة الممارسات الاجتماعية الاخرى . والممارسة ، كما يشي اسمها ، فعل وأثر فاعل ، تتأثر بغيرها وتؤثر فيه . اذا قبلنا بهذا القول ، وهو صحيح ، فان الكتابة تبتعد عن فعل « قال » وتقترب من فعل « كتب » ، و« كتب » في هذه الحال تعني : « فعل » . و« القول » يبدأ بصاحبه وينتهي به ، اما « الفعل » فلا يعرف البداية او النهاية لانه يجيء من ممارسة اجتماعية ويذهب فيها . وبسبب علاقة الاختلاف بين « القول » و« الفعل » فان الكتابة لاتعيد في سطورها الكلام اليومي بل تنتج شكلا يكسر هذا الكلام ويعلن قصوره ، وفي هذا الشكل الذي يكسر غيره تتجلى الكتابة الحقيقية فعلا « ناقصا » ، يبحث عن « تمامه » في علاقات الواقع المتجددة التي تنتج الكتابة وتفرض تجديدها المستمر ، ويبحث عنه ايضا في القارىء الذي يعيد كتابة الكتابة في ممارسته الاجتماعية . ومهما كانت حدود القراءة والكتابة ، فان جوهري السؤال يظل واضحا : هل تعيد الكتابة مضاعفة الواقع في صورته الظاهرية ام انها تنتج واقعا آخر ؟

في المسافة القائمة بين مضاعفة الواقع وانتاج واقع آخر نقيض وبديل ، **تنقسم الكتابة الى شكلين متعارضين : كتابة التكريس التي تنزع الى تثبيت الواقع المسيطر وتأبيده ، وكتابة التغيير التي تنزع الى تغيير الواقع وهدم علاقاته** . وتاريخ الكتابة الاولى في حاضره وماضيه لايحيد عن مبادئه الثلاثة الشهيرة : مبدأ الهوية ، مبدأ التناظر ، ومبدأ التكرار [٢] . تبدا الكتابة في المبدأ الاول من وهم الكاتب او « إلهامه » ، من أفكاره الجاهزة التي يرسلها في « سحره الحلال » دون ان تمس صراع الواقع او تاريخ الكتابة . يستكمل هذا المبدأ سديمه في مبدأ قرين ، مبدأ التناظر الذي يرجع العلاقة بين الواقع والكتابة الى علاقة نقل هجين ، حيث يتمارى الواقع في النص ، ويتمارى النص في الواقع ، اي تذهب الكتابة في سرابها دون ان تفعل شيئا . ويكتمل المبدأ الاول والثاني في مبدأ ثالث هو فيهما وهما استطالة له ، مبدأ التكرار ، حيث الكتابة لاتضاعف ظاهر الواقع المعاش فحسب ، بل تضاعف الكتابة المسيطرة فيه ، تجتر الواقع وكتابته ، وتنسى ، والنسيان في الكتابة جهل ، ان **معنى الكتابة يتحقق في مبدأ الاختلاف لا في مبدأ التماثل** ، أي أن قيمة العمل المكتوب تتحدد بشكل علاقته مع الاعمال المكتوبة الاخرى ، في اختلافه عن ما هو قائم ، والاختلاف بالمعنى الدقيق هو إضافة جديدة ، ودفع للكتابة من مستوى الى آخر ، ومن وظيفة الى اخرى .

تضاعف كل كتابة زائفة الواقع المسيطر والأشكال الكتابية المرتبطة به ، ولأنها كذلك ، فهي كتابة كاملة او دائرية ، تكتفي بذاتها وتكتفي بالواقع الذي تدور فيه ، أو لنقل ان هذه الكتابة تتم من وجهة نظر الواقع المسيطر ، فلا تطرح سؤالا في كتابتها ، ولا تسمح بالاسئلة في قراءتها ، تذهب كما تأتي ، وتظل لصيقة بمبدأ الثبات : مستقبلها هو حاضرها ، وحاضرها هو ماضيها ، وفي تماثل لأزمنة تتماثل الكتابة وتتوحد دلالتها ، أي تنتهي . أما كتابة التغيير فلا تكون الا ناقصة ، والنقص يها هو البحث عن امتلاك معنى الواقع واشكال كتابته ، ونقصها ايضا هو علاقتها بالقارىء الذي

تتوجه اليه ، وتدفعه كي يحقق معنى الكتابة في فعله الاجتماعي ، ويكمل في قراءته معنى النص الذي بدأته كتابة التغيير .

إذا كانت الكتابة الاتباعية تدور في كمالها ، اي خوائها ، فان الكتابة الجديرة باسمها لاتتحدد الا ناقصة ، ونقصها هو عملها المستمر من اجل تغيير الواقع وتغيير معنى الكتابة فيه ، اي ان النقص هو سيرورة الهدم والبناء التي تدرك في منطقها الداخلي ان ارتقاء المجتمع لايتحقق الا في سلسلة هدم وبناء بديل ، وعندها يتكشف معنى الانتاج في الكتابة ومعنى انتاج الواقع فيها . وكي لانذهب في « عارض » الكلمات ، نعود الى الفعل الذي نبدأ منه ، ونضيئه من جديد كي ينير بدوره المحاكمة التي ننطلق منها : تنحدر « كلمة » انتاج من فعل نتج ، ويقول « القاموس » ان هذا الفعل حركي او يتضمن الحركة في دلالته : « يقال : الريح تنتج السحاب ، اي تمر به حتى يجري قطره ، ونتج الشيء من الشيء اي نجم منه وصدر وكان نتيجة له ، وانتج الشيء من الشيء ولده واخرجه منه » .« محيط المحيط » . » . إذا اخذنا بقول « القاموس » ، وهو صواب ، فاننا نرى ان الفعل لايسبق النتاج بل يحايثه ، وان الناتج لايتحقق الا بحصول الفعل وبذل جهد معين ، و« القطر » لايصدر عن « السحاب » الا بعد ان تعبره « الريح » ، والكتابة لاتستوي نصا الا بعد ان تأخذ جهدا معينا .

اذا كانت الكتابة انتاجا للواقع وانتاجا لاثر فاعل في العلاقات الاجتماعية ، فان مفهوم الانتاج لايستجلي الا بعد تمييز دلالتين فيه ، تخبر الاولى عن علاقة الكاتب بموضوعه وسبل كتابته ، وتشير الثانية الى علاقة القارىء بالكاتب في حقل ثقافي معين . يتضمن الانتاج في العلاقة الأولى جديدا ، والجديد يمايز بين الوهم والتخييل ، والتخييل معرفة ، اما الوهم فيرجع الى اسطورة الكاتب « الحالم بالخلق والالهام » بلا معرفة . لهذا نقول ان مفهوم التخييل (انتاج الواقع روائيا) يوافق مفهوم التحويل ، والتحويل لايتعامل بشكل اثيري مع مادة اثيرية ، بل ينطلق من « موضوع » محدد يتعامل معه بوسائل انتاج محددة ، او لنقل انه السيرورة التي تنتقل فيها مادة معطاة بشكل اولي الى نتاج محدد بواسطة جهد انساني يستخدم وسائل محددة [٣] . ولما كان مفهوم التحويل عاما وينسحب على حقول مختلفة ، فانه من الضروري ان ينسحب على حقل الانتاج الادبي ايضا ، وعندها يجد الانتاج عناصره التي يقوم عليها : ١ ـ مادة « أولية » قابلة للتحويل ٢ ـ وسائل الانتاج الضرورية : العمل النظري والمنهجي والتقني ٣ ـ وسائل الانتاج الاجتماعية ـ التاريخية . ولكن كيف تتحدد هذه العناصر في حقل الكتابة ؟

يتعامل العنصر الاول مع « المادة الأولية » ، وفي حقل الكتابة يقال « عادة » ان المادة الاولى هي الافكار ، ان لم تكن الرؤى واطياف البصائر ، لكن مفهوم الانتاج يبعدنا عن حديث القلب و« فيض الخاطر » ، ويقول ان الكتابة لاتساوي الافكار بل تنتج المعنى في فعلها ككتابة ، اي ان الكتابة لاتنطلق من فكرة جاهزة تقولها على الورق ، ولا تشرح مضامين سابقة على فعلها ككتابة ، ولا تكرر خطابا جاهزا خارجا عنها ، انما تقوم الكتابة ببناء سلسلة من العلاقات تعطي معنى فيها ، او تعطي معنى انتجته في علاقاتها المكتوبة ، اذ ان ارجاع الكتابة الى الفكرة الجاهزة يعني « تصفير » معنى الكتابة والغاء العمل فيها ، وتحويلها الى « ممارسة » نافلة يتساوى فيها القول والفعل او القول والكتابة ، والقول يعتمد الكلمات اما الكتابة الادبية فتتعامل مع الاشكال . ان ارجاع الكتابة الى قول مباشر يعتمد الكلمات اما الكتابة الادبية فتتعامل مع الاشكال . ان ارجاع الكتابة الى قول مباشر لايستوي الا في فكر مثالي يجهل معنى التحويل وشروطه ، ويرجع القول والكتابة الى جوهر مستتر تنبثقان عنه في لحظة غامضة . اذا استعرنا المقال الفلسفي في هذا المجال نقول : يرجع المفهوم المثالي الكتابة الى مجرد صدى لفكر مستتر ، ويجعل منها تجليات خارجية له . وفي هذا المفهوم تفقد الكتابة

دلالتها ، ويصبح كل دورها هو تنظيم قول سابق عليها ؛ قول كامن في مكان ما ، يتجلى خارجيا في سطور الكتابة . نعثر على هذا التصور الذي يساوي بين القول والكتابة في عمل « إميل حبيبي » : « لكع بن لكع » ، وفي روايــة : « ستة أيام » لحليم بركات ، وفي سلسلة طويلة من الروايات العربية ، حيث لاتعطي الكتابة الا الافكار الجاهزة قبل كتابتها .

نقارب الان من جديد العنصر الاول في العملية الكتابية ، ولكن في ضوء جديد . قلنا ان « المادة الاولية » في الكتابة لاتقوم على الافكار ، نرجع فنقول هنا : ان المادة الاولية المطلقة لاوجود لها في حقل الكتابة ، لان هذه المادة التي تتشكل في اللغة المكتوبة المحكومة اجتماعيا تمتلك شكلا اوليا يسبق تشكلها الاخير ؛ معنى ذلك ان مادة الكتابة لاتنبثق من الكاتب ، لانها محصلة لعلاقات اجتماعية محددة ، ولأن كاتبها هو بدوره ايضا محصلة لهذه العلاقات . اكثر من ذلك ، ان فعل الكتابة لدى الكاتب يظل مشروطا بشكل ممارسته وخبراته وتجاربه ، وعندما ترتبط الكتابة بالتجربة ، فان مادة الكتابة تبدأ ذات شكل قبل ان تأخذ شكلها المكتوب ، او لنقل ان وعي الكاتب وموقفه من العلاقات الاجتماعية يحكم اختيار الموضوع وشكل كتابته . ان مادة الكتابة ، اذن ، هي اولية وليست اولية في الوقت نفسه ، ليست اولية لانها اختيرت وفق معايير تجربة معينة ، واولية لأنها ستخضع لعملية تحويل تنقلها من مستوى الى آخر ، او لان فعل الكتابة سينتج علاقة اختلاف بين وضعها الاول ووضعها الثاني . نستطيع ان نستعيد ، في هذا المجال ، رواية « صنع الله ابراهيم » : « نجمة اغسطس » ، او رواية « جبرا ابراهيم جبرا » : « السفينة » حيث تمتلك المادة الاولية شكلا قبل ان تعطيها الكتابة شكلها الاخير . تتضمن الرواية الاولى تجربة الكاتب في شرط تاريخي متميز ، وممارسته هذه التجربة ، كما تحتضن مفهوما معينا للعمل الروائي تشكل كأثر لاستقصاء ادبي وخارج ـ ادبي . والتجربة في المجتمع ، والاستقصاء في الرواية انتجا في تمازجهما عملا روائيا اسمه « نجمة اغسطس » . و« السفينة » كما « النجمة » تحمل تجربة « فردية » اخرى ، وتعلن في بنائها الروائي عن مصادر استقصائها الروائية . ومهما تكن تخوم التقارب واللقاء والفراق بين هاتين الروايتين ، فان هذه التخوم تؤكد معنى الانتاج الروائي : لاتنبجس الكتابة عن جوهر وانما تتكون في مساحة التجربة الاجتماعية وقطاع التجربة الكتابية القائمة فيها .

بعد هذا التحديد النسبي ، تظل نقطة ناقصة وعمياء : ناقصة لان الجواب لا« يكتمل » الا بها ، وعمياء لان مقاربتها ليست ملكية السبيل ، ولان السؤال فيها سرعان ما يستحيل الى اسئلة . والنقطة العمياء تدور حول مادة الكتابة « الأولى » ، او حول المادة الاولية في الانتاج الادبي . ومن اجل سلامة « الجواب » نذهب في حذر الاختصار ونقول : ان مادة الكتابة هي اللغة ، او الكلمات القائمة في حقل لغوي معين ، والتي يتم اختيارها وفقا لتجربة كتابية ولوعي ايديولوجي محددين ، وفي وضوح التجربة الذاتية والتباس الوعي الايديولوجي الذي يتجاوز الذات الكاتبة دائما ، يتم اختيار الكلمات التي تنتظم من جديد في سيرورة الكتابة ، في جملة وحدات لغوية ، تتضافر في التحديد الاخير كي تنتج معنى معينا ، او نصا يحمل مستويات من المعنى [٤] .

يتحدد العنصر الثاني في انتاج العملية الادبية بجملة الادوات الفنية التي تخضع المادة الاولية الى تحويل معين وتمنحها في نهاية التحويل شكلا لم يكن قائما فيها من قبل ، ويتم اختيار هذه الادوات وفقا لطبيعة « الموضوع » الذي تشكله ، او لنقل ان هذا « الموضوع » في كتابته يفرض شكله الموائم ، ويعكس في الوقت ذاته مستوى الوعي الكتابي ودلالته في مجتمع معين . وكي نبدأ من الوضوح ، والوضوح نسبي ومتغير ، نقول : ان الادوات الفنية في حقل الانتاج الادبي هي الاشكال ، وان معنى الكتابة الادبية وسمتها المحايثة لها لاتتحققان الا في انتاج الاشكال ، لان الشكل هو اللغة

التي تتعامل بها الكتابة الادبية مع الواقع ، او ان الشكل هو جوهر الواقع المكتوب ، والواقع المكتوب يختلف عن الواقع المرئي (المحكي) .

كتابة الواقع المرئي هي تشويهه ، وفنية العمل المكتوب هي انتاجه واقعا لم يكن مرئيا ، فتشويه الواقع هو مساحة العملية الفنية التي تعطي قولها المتميز وترجع الواقع الى مستواه الموضوعي ، اذ ان صدق الواقع الفني لايتكشف الا في مساحة تشويه الواقع المرئي . تبدأ الكتابة الادبية ، اذن ، في وعي معرفي ــ جمالي ، يقارب واقعا ويكسر علاقته ، ثم يعيد بناء العلاقات في وحدة جديدة اسمها : الشكل . اذا عدنا الى العنصر الذي نحاول اضاءة معناه ، نجد ان هذا العنصر يسمى : الادوات الفنية ، والاقتراب من « كلمة » ادوات ، يسمح لنا بفهم افضل لمعنى الشكل ، وعندها نقول : ان الشكل هو أثر لــ « تكتيك » الكتابة . ان استعمال مفهوم التكتيك في شرح العملية الادبية يعطينا معيارا اساسيا في تقويم عملية الكتابة الادبية : يتحدد مستوى كل انتاج بمستوى التكتيك الذي استعمل في انتاجه ، او ، يتحدد مستوى كل انتاج ادبي بمستوى التكتيك الذي استعمل في انتاجه ، والمستوى الادبي هو شكل الواقع فيه ، وانتقاله من وضع مباشر احادي القول ، الى وضع ملتبس يسمح بتعددية القول . امر آخر : ان مفهوم التكتيك في حقل الكتابة الادبية ، لايعبر عن تقويم ادبي فحسب ، وانما يعبر ايضا عن مرتبة تاريخية في الوعي الكتابي في مجتمع معين ، اذ ان تطور التكتيك في جميع مستوياته يتوافق مع مستوى التطور العام في مجتمع معين ، لهذا فان النزوع الى انتاج واستعمال تكتيك متقدم في الكتابة (تطوير الكتابة ووظيفتها) يتضمن في منطقه الداخلي نزوعا عاما الى « تغيير » جملة العلاقات الاجتماعية القائمة ، لذلك ، كان من الطبيعي ان تتقدم كل كتابة ذات تكتيك متقدم حقيقي ككتابة تغيير وتمرد واحتجاج ، تناهض الكتابة الاتباعية ، وتتمايز عنها ، وتغايرها في الشكل والوظيفة ، اذ ان البحث عن تكتيك جديد في الكتابة ، لايسعى الى تطوير حقل من حقول « المعرفة » (تحقيق ادبية النص الادبي) فحسب ، وانما يسعى ايضا الى تغيير وتعديل الوظيفة الاجتماعية للنص الادبي من خلال تغيير وتعديل التكتيك الادبي المستعمل . بدءا من هذه الحقيقة وفيها ، نؤكد ــ من جديد ــ اطروحة « قديمة » : النزوع الى تجديد التكتيك في العملية الادبية هو نزوع الى تغيير جملة العلاقات الاجتماعية المسيطرة .

تدور كل كتابة ادبية في حقل ثقافي محدد تاريخيا واجتماعيا ، ان لم تكن محددة بجملة علاقات اجتماعية محددة اقتصاديا ، وفي هذا التحديد المتعدد المستويات ترقد ، او تحور ، جملة معايير ثقافية ــ فنية . نصل هنا الى العنصر الثالث في انتاج العملية الادبية ، والتعامل مع هذا العنصر يعيدنا الى مفهوم كامل الحضور هو : الايديولوجيا المسيطرة في تاريخها المتعدد المستويات ، والتي تتضمن فيها مركبا خاصا اسمه : الايديولوجيا الادبية . اذا حاولنا البقاء « بشكل تعسفي » في مقام العمل الادبي ، فانه يتعين علينا ان نضع مفهوم الايديولوجيا المسيطرة « بين قوسين » ، وان نذهب الى ما هو « قريب » ، الى الايديولوجيا الادبية المسيطرة ، التي تعلن ان كمال الكتابة هو صمتها ، وان جل دورها هو اعادة انتاج الايديولوجيا المسيطرة في كل مركباتها ، وان كل كتابة تخرج على هذا الدور هي هرطقة . لكننا نعلم ان كل سيطرة هي نسبية مهما امتدت ، وفي الحيز « الصغير » الذي لم تصله الايديولوجيا الادبية المسيطرة ، ولن تصله ابدا ، يتكون ادب نقيض يتعامل مع حاضره الادبي وماضيه من وجهة نظر الصراع الاجتماعي ، والصراع الاجتماعي في الحقل الادبي هو صراع الاشكال الادبية ، او هو الصراع بين قوى ادبية تنتج تكتيكا جديدا قادرا على تحويل الكلمات وبين قوى ادبية زائفة تحارب كل تكتيك وتدافع عن الكلمة الخام التي « ترفض » التحويل باسم قداسة الفصاحة وجمالية الخطابة . ولما كان الصراع الاجتماعي في الكتابة الادبية لايدور بين طرفين نقيين كل النقاء ، كان من الضروري ان يترك اثره او آثاره على المستويات الادبية اللامتناظرة الموجودة في

الحقل الادبي ، اي ان الصراع الادبي في ظروف معينة يستطيع اسقاط بعض المدارس الادبية ، ويستطيع في الوقت نفسه ان يجر مدارس اخرى الى صف القوى الادبية الطليعية ، وفي هذه الحال ينتج الصراع الادبي آثارا ادبية وآثارا خارج ـ ادبية اي سياسية . واخيرا ، فمهما كان الحقل الثقافي الذي ، تتحقق فيه الكتابة ، او لاتتحقق ، فان هذه الكتابة لاتنطلق من المادة الثقافية في وضعها التاريخي ، وانما تنطلق ابدا من وضع هذه الثقافة في الصراع الاجتماعي ، الذي يتكون فيه الادب كأدب ، وينتج اشكاله وسبل كتابته .

ان دراسة مفهوم الانتاج الادبي في علاقاته الداخلية ، يدفعنا الى توضيح بعض الملاحظات وتأكيدها : ١ ـ لما كان الانتاج لايتم من العدم او فيه ، فان كل عملية انتاجية لموضوع ما تتضمن اعادة انتاجه ايضا ولكن بشكل جديد ، فالانتاج ، اذن ، هو اعادة انتاج من حيث هو انتاج. ٢ـ كل انتاج هو تغيير « موضوع » ما من وضع الى آخر اكثر ارتقاء ، ويمس هذا الارتقاء ليس « الموضوع » فحسب ، بل يمس ايضا ادوات الانتاج بما فيها الكاتب ، والحقل الادبي العام الذي تم فيه الانتاج . فالانتاج اضافة كيفية للكاتب والمكتوب ومستقبل (بكسر الباء) الكتابة . ٣ ـ يتضمن مفهوم الانتاج الادبي ، ومفهوم الانتاج بشكل عام ، عنصرا ايجابيا في عملية التغيير الاجتماعي ، فالانتاج بالمعنى الدقيق للكلمة تقدم اجتماعي او عنصر يساهم في عملية التقدم الاجتماعي ، اذ ان الانتاج هو تحويل « الخام » الى درجة اكثر تطورا . لذلك نقول : كل كتابة حقيقية هي عنصر فاعل في عملية التقدم الاجتماعي ، او : ان المسافة الفاصلة بين الكتابة الادبية والكتابة الانشائية المباشرة هي عين المسافة التي تفصل بين المنتج واللامنتج ، بين داعي التغيير والتقدم وداعي الركود والمراوحة .

انتاج الاستقبال الادبي في الانتاج الأدبي :

كل انتاج اجتماعي هو استهلاك اجتماعي ، وفي الاستهلاك يستكمل الانتاج معناه ويأخذ كل دلالته الاجتماعية . يحدد الانتاج ، في شروط معينة ، شكل الاستهلاك ، كما يحدد الاستهلاك شكل الانتاج ، اي ان الاول والثاني يتحددان في وحدة ديالكتيكية ، او في دائرة اجتماعية متبادلة التأثير . اذا سحبنا ديالكتيك الانتاج / الاستهلاك الى حقل الادب ، فاننا نصل الى علاقة جديدة : ديالكتيك : « كاتب النص / قارىء النص » ، او بشكل ادق : المرسل والمستقبل في حدود العملية الادبية [٦] . لن نناقش هنا هذه النقطة الاشكالية الا في حدود ضيقة جدا . ومهما كان « اتساع » الاجابة او ابتسارها فان الحديث عن الارسال والاستقبال الادبيين لايستوي الا بقراءة هذين العنصرين في حدود ايديولوجيا ادبية معينة ، لان هذه الايديولوجيا هي التي تحكم عناصر العملية الادبية من ناحية ، وهي التي تسمح او لاتسمح بتحقيق الدورة الاجتماعية للادب ، اذ ان الحديث عن انتاج واستهلاك ادبيين يعني تحول الادب الى ظاهرة اجتماعية ، الامر الذي لايتم الا في حقل تطور اجتماعي معين [٧] .

ان قراءة عناصر العملية الادبية في حقل ايديولوجي معين ، يجعل هذه القراءة تدرس الادب في علاقته مع الايديولوجيا المسيطرة او نقيضها ، ولما كان الادب شكلا ايديولوجيا كان عليه ان يلتقي في آثاره الايديولوجية / الجمالية مع الايديولوجيا المسيطرة ، او يفترق عنها . نستطيع بعد هذا التحديد ان نقدم الاطروحة التالية : لايقدم منتج العمل الادبي الى قارئه مادة استهلاكية نقية ، بل يقدم له فيها نموذجا ادبيا ومثالا جماليا ومعيار قراءة . اذا قاربنا هذه الاطروحة العامة من وجهة نظر الايديولوجيا المسيطرة ، نستطيع كتابتها من جديد بعد اضافة جديدة : يقدم اديب الطبقة المسيطرة الى قارئه نموذجا جماليا ومعيار قراءة يسمحان بتثبيت الايديولوجيا المسيطرة وبتكريس الايديولوجيا الادبية القائمة فيها ، او : تنزع الكتابة الادبية في حقل الايديولوجيا المسيطرة الى تحديد نمط الاستقبال

الادبي وتثبيته . ولما كانت الايديولوجيا الادبية المسيطرة لاتفارق جذورها ، فقد كان عليها ان تنشر معايير قراءة تنتمي الى تلك الجذور ، والمعايير والجذور لاتفارق حقلها الواضح : المثالية ، حيث يأخذ المعيار سمة واحدة ، او عدة سمات ظاهرية ، يمكن ارجاعها بسهولة الى السمة الاولى : يتماهى كل معيار جمالي مثالي بالمطلق ، وفي هذا التماهي يأخذ سمة الثبات والسرمدية . لهذا فان « علم الجمال المثالي » يتحدث بـ « الجميل »و« القبيح »و« الرائع »كمقولات بحتة لاعلاقة لها بالواقع ، وان منحها في شرط ما صلة بالواقع ، فان تلك الصلة لاتتجاوز ابدا حدود المعيار الاخلاقي . من هنا فان ذلك « العلم » يماثل بين الفن والاخلاق ، او بين الفن و« صفاء الروح » ، ويجعل من « ملكوت الفن » وضاء نقيا تمارس فيه « الروح » طهرها ، او يتأمل فيه « الفرد » نقاء « روحه » او تلوثها . وكما نرى فان المبادىء الثلاثة التي تحكم الكتابة الاتباعية : الهوية ، التناظر ، والتكرار ، تعود فتؤكد ذاتها من جديد ، في المعايير الجمالية التي تنتجها هذه الكتابة [٨] .

اذا كانت الكتابة الاتباعية وآثارها الجمالية تدوران في فضاء التكريس والثبات ، فان الكتابة الحقيقية في عمليتها الانتاجية لن تنتج الا آثارا نقيضة ، والوصول الى هذه الاثار ، ومعرفة وضعها ، يتمان بدورهما في حدود مفهوم الانتاج الادبي ، فانتاج الكتابة ـ كما قلنا ـ يعني الاضافة الكيفية وتحقيق تغيير في مفهوم الكتابة الادبية . لايسع هذا القول الا ان يكرر ذاته في حقل الاثار الجمالية التي تنتجها عملية الكتابة الحقيقية ، وعندها يصبح القول : **ينتج كل عمل ادبي حقيقي في علاقاته الداخلية معاييره الجمالية الخاصة به وشكل قراءته الموائم له** . بمعنى آخر : **كل انتاج ادبي هو انتاج شكل استقبال معين للادب** ، اذ ان انتاج الادب هو انتاج جملة معايير ادبية جديدة . ان تقري هذا القول يشي بحقيقة اولى ، لاتلبث ان تشي بدورها بحقائق اخرى : اذا كانت الكتابة سيرورة تحويلية ينجزها جهد معين فان هذه السيرورة تفرض وفق منطقها سيرورة قراءة تستغرق في تحققها جهدا معينا موازيا ، والقول بسيرورة الكتابة والقراءة في حقل الانتاج الادبي يعني نفي كل معيار ثابت في القراءة والكتابة ، ان لم ينزع الى هدم كل المعايير ،وتنصيب معيار واحد نظيرا للحقيقة هو معيار التغيير لانه جوهر الحياة في تدفقها المستمر .

ان دراسة المعيار الجمالي في الممارسة الاجتماعية المعاشة ، يفرض ميلاد المعايير واندثارها ، ويؤكد ان المعيار هو معناه المقروء في الصراع الاجتماعي ، وفي هذه القراءة الواضحة ، يفقد « الجميل » ، « القبيح » ، « السامي » ، و« المنحط » ، سمته الاخلاقية وغيومه الاخلاقية ، ويستبدلها بـ « مقياس » دنيوي واضح الحدود ، فيصبح « الجميل » جميل الحياة اليومية ، و« القبيح » قبيح الحياة اليومية ... ان ربط المعايير الجمالية بعلاقات الحياة ينقل الحقل النظري للمعايير من مستوى الى اخر ، ويسحبه من مدار اثيري الى مدار بسيط هو : مدار الحقيقة ، حيث يتجلى جميل الادب في كتابته التي تفصح عن معنى زمانها ، وتصبح مقولة الجميل نظيرا لمقولة الحقيقة . وعندما يتماثل الجمال بالحقيقة ، فان حقيقة الجمال في الكتابة قد تتحدد احيانا برسم بشاعة الحياة وبؤسها ، وكما نعلم ، فان جمال الكتابة في بعض الازمنة ، وهي كثيرة ، يقوم على تصوير متاهة البؤس والضياع . وفي هذه الكتابة فان القارىء لايتملى جمال الكتابة ، لكنه يرى في جمالها ، اي صدقها ، حجم البؤس الذي يرزح تحته ، وشتان بين كتابة تجمل البؤس ، وبين كتابة تنتج جمالها في اعادة بناء صورة البؤس المرئي واللامرئي . واذا اقتربنا من زماننا العربي الراهن ، فاننا نجد ان تملك سمات هذا الزمان اعطى اهم المساهمات العربية في الرواية ، « بدءا » من رواية عبد الحكيم قاسم : « أيام الانسان السبعة » ، وصولا الى رواية صلاح عيسى : « مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا » ، مرورا بـ « وقائع حارة الزعفراني » لجمال الغيطاني و« اللاز » للطاهر وطار . ان جمال هذه الروايات ، او روائيتها ، هو صدقها في قول الحقيقة في التاريخ ،

والتقاطها لما هو جوهري في الحياة الاجتماعية ، اذ ان تغييب الجوهري في التاريخ ، يقذف بالرواية الى هامش شرعي وعادل ! ومن هذا الهامش اقتربت بعض المساهمات الجادة ، والجديرة باحترام ملتبس او احادي الجانب ، مثل رواية صبري موسى : « فساد الامكنة » ، ويمكن ان يصدق هذا الحكم وبشكل مختلف على رواية ادوار الخراط : « رامة والتنين » ، ورواية غالب هلسا الأخيرة : « البكاء على الاطلال » ، حيث تغيب كثافة الواقع وراء جدران « الأنا » ، التي تلهث وراء « فرد » وضع التاريخ بين قوسين ، وانغمس في فردية متوهمة في زمن يلغي كل فردية وكل تفتح للشخصية الانسانية . واذا كان غالب هلسا يرسم « مملكة الفرد » في بناء التفاصيل اليومية الهامشية باسلوب روائي أصيل وواضح التميز ، فان ادوار الخراط يصل الى « الفرد الحالم » في كتابة انشائية مثقلة بالصنعة ، تمنح جمال الكلمات دون ان تبلغ جمال الاسلوب الروائي ، اي حقيقة الكتابة الروائية . وعلى هذا ، فان الأول يعطي كتابة ناقصة في حين يعطي الثاني « إنشاء » كاملا .

عندما تنتج الكتابة جمالها ، اي معناها ، في صدق الواقع المكتوب ، والصدق معرفة ، فانها تعطي اساسا ماديا ، اي علميا ، لتقويم العمل الادبي ، الذي « يبدأ » من الواقع ، ويلتقي فيه بالقارىء ، ولقاء القارىء بالمكتوب هو إكمال الكتابة ، ووصول موضوع الكتابة الى « الذات » القارئة ، وفي هذا الوصول اللاواضح دائما ، تجد الكتابة شروط انتاجها واعادة انتاجها . والكتابة لاتصل الى القارىء الا عند ما تلج الى عالمه ، وتحس فيه حاجة مبهمة او واضحة ، وتوقظ فيه حاجة كان قد « نسي » انها قائمة ، لتجعل من هذه الحاجة « فيما بعد » حاجة حاضرة واضحة ، وعندها ينتقل النص الى القارىء ، والقارىء الى النص حيث يفرض ضرورة كتابته من جديد ، والانتقال كما الوصول جزئي ، متجدد ، وملتبس السبيل ، لانه يتجاوز ابدا « الذات » الكاتبة والقارئة . واذا كان البعض يقول : « لايكون التعبير تعبيرا الا اذا حمله الايصال ، لان غياب الايصال هو غياب التعبير » [٩] ، فاننا نقول : لايتحقق الانتاج الادبي الا في تحقق وسائل ايصاله التي تجعل استقباله ممكنا . وفي هذا القول فاننا لانرجع الانتاج والايصال والاستقبال الى وحدة واحدة متناقضة فحسب ، بل نمايز ايضا بين مفهوم الاستقبال ومفهوم الايصال ، علما ان هذين المفهومين يظلان محكومين ابدا بالحدود التاريخية للحقل الثقافي العام الذي تدور فيه العملية الادبية .

لايتحقق الاستقبال ، وكل تحقق نسبي ، الا عندما يستوي الايصال ، اي تصل الرسالة ، ولا تبلغ رسالة « الكاتب » عقل القارىء ، الا عندما تنقل الرسالة « شيئا » من واقع القارىء ، وتبني علاقاتها الادبية بمادة ثقافية ترتبط بذلك الواقع ، وهنا تظهر من جديد نقطة عارضة ، وليست عارضة ، هي علاقة الادب بالموروث ، ودينامية التقاليد الادبية وحدود تجديدها . ان تحديد وسائل الايصال بمادة الواقع في دلالتها الثنائية يلغي فكرة « المستقبل المبدع » ، ويلغي معها ايضا فكرة « المراسل المبدع » بالمعنى الغائم للكلمة ، اذ ان « الابداع » مهما ارتقى لايستقيم خارج السلسلة الادبية الواشية بسمات مجتمعها . مع ذلك ، فان مفهوم الوصول او الايصال يظل مبهما ، اذ يمكن ان يكون هذا الايصال وذلك الاستقبال وهميين ، ونؤكد على ذلك ، انطلاقا من اطروحة اساسية تقول : كل ايصال ادبي حقيقي هو ايصال ناقص ، او ، ان اكتمال الايصال يعني عدم وصوله ، اذ يمكن للنص ان يكون كامل الوصول عندما يقرأ القارىء ذاته فيه ، ويستعيد فكره من جديد ، اي يكرر ، ويجتر ، ما هو حاضر فيه ، كما يمكن ان يتحقق الوصول وهميا عندما لاتصل الرسالة ابدا ، ونعني بذلك ان لايجد المستقبل (بكسر الباء) شيئا منه في النص المرسل ، وعندها يلغي القراءة التي يفرضها النص ، ويفرض قراءة اخرى لاعلاقة لها بالنص ، لانها ليست الا القراءة المسيطرة في مجتمع معين ، اي ان الفراق الكامل بين الكاتب والمكتوب يجعل الفكر يعيد قراءة ذاته من جديد . ولهذا فان فكرة الايصال الكامل هي فكرة خاطئة ، لانها تقوم على وهم التماثل المطلق بين الكاتب

والقارىء ، وتحقق هذا الوهم هو الغاء الكتابة ، او مضاعفة ما هو موجود في « خزائن الكتب » . ومن اجل وضوح اكثر ، نستعيد هنا ، مما يؤكده « غيرنا » ويقول : الانتاج الادبي هو انتاج شكل ايصال واستقبال جديدين ، وتحقق الايصال هو عدم وصوله الكامل ، اي ترك اثر جديد لما يكن قائما في القارىء قبل « اكتمال » القراءة .

اذا كان حلم بعض المتعاملين مع الكتابة هو اللقاء الكامل مع متلقي الرسالة ، فان طموح منتجي الكتابة هو انجاز نص ينتج في علاقاته جملة من المعايير الجمالية التي « تربك » القارىء وتجعله يترك معاييره الموروثة الجامدة ويتعامل مع المعايير الجديدة ، ويقرأ النص المكتوب وفقا لشكل القراءة التي يفرضها هذا النص . وفي هذه القراءة فان لقاء القارىء والكاتب لايتم في اطار « الافكار المبدعة » بل في حقل العملية الانتاجية ، حيث لايقدم الكاتب « ذاته » او « فكره » بل يقدم اثر جهده في انتاج موضوع كان « غائبا » قبل لحظة الانتاج ، كما لايبدأ القارىء من « فكرة » بل « يبدأ » من جهده الذي وصل في عملية القراءة الى معايير جديدة . ان دخول القارىء والكاتب في العملية الانتاجية لايلغي لحظة الكتابة كممارسة متميزة ، بل يؤكد هذا التمايز المتعدد السمات ، وهنا نرجع فنقول ، ان الايصال الادبي لايستلزم توافقا بين المرسل والمرسل اليه ، بل يفرض شكلا من عدم التوافق ، وعدم التوافق هذا لايرجع الى تمايز « الذات الكاتبة » ، وانما يرجع الى بنيان العمل الادبي الذي ينتج الواقع في علاقاته بشكل « يغيب » فيه الواقع المرئي ، ويطفو ويغوص واقعا اخر اكثر صدقا ، او لنقل ان العمل الادبي ينتج صورة الواقع في تناقضه ، حيث يتناظر الواقع المكتوب بالواقع المرئي تارة ويتعرف الوعي الايديولوجي على ذاته ، اي جهله ، وحيث يغيب التناظر بين الواقع وكتابته تارة اخرى ، ويكتشف الوعي لا تناظر الوعي في لاتناظر العلاقات الاجتماعية ، وفي غياب التناظر يرتبك الوعي ويبدأ بمسألة اجاباته القديمة والجاهزة (١٠) . ان الاثار اللاتناظرية التي ينتجها العمل الادبي تجعل العلاقة بين القارىء والعمل الادبي علاقة مواجهة ومساءلة ، او علاقة حوار يسائل فيها القارىء حدود وعيه في علاقته مع العلاقات الاجتماعية التي انتجتها الكتابة ، والحوار لايمسح « الوعي القديم » ولا يخط مكانه وعيا آخر ، وانما يجعل المحاور يتعرف على حدوده ، ويقارب الواقع والقراءة بـ « يقين غائب » او بيقين يبدأ ويظل ناقصا ابدا . وكما نرى ، فان الايصال يسحب القارىء الى واقعه الحقيقي ، ويبعده عن تأمل وعيه الواهم ، ويتركه يبحث عن معرفة بدأها النص « وتنهيها » جملة علاقات اجتماعية اخرى ، اي ان النص الحقيقي لايستحق اسمه الا عندما يقوم على توافق ناقص .

العملية الادبية في انتاجها واستقبالها مداخلة حقيقية في العلاقات الاجتماعية ، مداخلة عارفة او معرفية ، وكل معرفة تحويل ، ولهذا فان تجريد المفاهيم يستنير ويتضح ، حينما يؤكد ان الانتاج الادبي هو انتاج معرفة متميزة في الحقل الادبي وخارجه . واذا تركنا الاجناس الادبية جانبا ، وتحاورنا مع الجنس الروائي ، لوجدنا ان هذا الجنس هو اكثر الاجناس قدرة على تملك الواقع ادبيا ، واكثرها مواءمة على ممارسة مغامرة الكتابة أو الكتابة المغامرة . ان الرواية لحظة بحث مستمرة ! ووسيلة اكتشاف ، وفضاء اعلام وتنديد ، وبحث الرواية هو بحثها عن الواقع في الشكل الروائي ، وتعديل الشكل الروائي وتجديده هو محاولة الكتابة اكراه الواقع على ان يفصح عن ذاته ، وان يتكشف في ابعاده الحقيقية . لنقل ، اذن ، ان بناء الشكل الروائي هو تحقيق ــ الواقع وفضيحته ، والوصول الى عريه الشامل . فجديد الشكل لايقبض على شرعيته إلا في انتاج الواقع العاري ، وهتك نثاره المقال والمكتوب . وفي لحظة فضح الواقع ، والفضيحة ايضاح ، فان الكتابة تدخل الى مستواها المنشود في الوظيفة الاجتماعية ، ويرقى الادب الى معنى جديد في العملية الاجتماعية ، حيث تصبح الكتابة لحظة تغيير ، وتجربة منهجية ، واداة تحريض عارفة . وموجز القول ، ولم نغادر الايجاز ، ان

الكتابة الحقيقية هي لحظة تغيير متميزة ، واداة اكتشاف ، وسعي حثيث نحو المعرفة والايضاح .

ان الحديث بالمعرفة في حقل الادب ، يتضمن بالضرورة امتلاك المعرفة الادبية ، وكل معرفة تجريد للواقع والتاريخ ، والتجريد لايساوي استنباطا مبهما ، او اختراعا للعلاقات الاجتماعية ، وانما يساوي الاثر العملي لمعرفة الواقع في الكتابة الادبية . لهذا فاننا لانرى الممارسة الادبية الا كممارسة معرفية متميزة ، تبدأ عارفة ومغامرة ، او تبدأ مغامرة لانها عارفة ، مغامرة في الفعل ، وفي الاثر ، وفي النزوع ، وهذه الكتابة هي التي تعرف ذاتها دائما باسم : الطليعة الادبية .

في معنى الطليعة الادبية :

الحديث بمفهوم الطليعة الادبية هو الحديث بوضع الادب في العلاقات الاجتماعية ، وانارة المفهوم الاول وتحديد معناه ، تقتضي وضع السؤال الادبي تحت انارة ضرورية . واذا بلغنا دائرة الانارة ، والانارة معرفة ، نجد ان معنى الادب ، او ما اصطلح على تسميته بذلك ، لايقوم الا في حقل العلاقات الاجتماعية ، التي يدور فيها صراع ، ويحور فيها فكر ، وتصطرع فيها معايير ، وتقوم على رأسها سلطة سياسية . ان الحديث بالسؤال الادبي ، وعنه ، في تحديد الانارة ، يطرد هذا السؤال من دائرة « النقاء » ، وينزله الى دنيا الحياة الاجتماعية المحكومة بصراع بلا بداية وبلا نهاية .

يتراجع امام التحديد الاجتماعي للادب كل تصور زائف لمفهوم الطليعة ، وزيف التصور لم يقل جديدا منذ ان عارض بين الادبي و« الدنيوي » ، ومنذ ان جعل الادب مستوى ذهنيا محصورا بمن اوتي موهبة ومنح اشراقا . وفي « الاشراق » يصبح الاديب نبيا ، اما في « قتام » العلاقات الاجتماعية فان هذا الاديب يستعيد مكانا لم يفارقه ابدا ، وفي هذا المكان يستظهر الاديب ، وكل اديب ، علاقة اجتماعية محكومة بأيديولوجيا معينة ، تنطق بها ، وتمارسها ، وتبشر بها . وحينما نربط الاديب بأيديولوجيا طبقة تبشر بالثبات وتأبيد الامور ، فان مفهوم الطليعة يستبين وتتضح معالمه ، ويقول : ان « اديب الاشراق » **لايمارس الادب ، بل يمارس شكلا معينا من الكتابة تحقق فيها الطبقة المسيطرة معاييرها الايديولوجية والجمالية** ، وعندها تستظهر من جديد دلالة الفنان « الخارق ، والملهم ، والغريب ... » واذا رصدنا هذه الدلالة ، فاننا نجد ان **فرادة الفنان في ايديولوجيا الطبقة المسيطرة لاتساوي اكثر من الصورة التي رسمتها هذه الايديولوجيا له** ، وعندما يتمثل لصورته ويدخل فيها ، فانه يستعيد حدوده كحامل ايديولوجي او كمهرج يكرر حركات قديمة امام مرآة الطبقة المسيطرة . وهذا يعني ان مفهوم الطليعة الزائف يلغي الفنان في لحظة تثبيته ، وينهي دوره عندما يرسم له صورة معيـنـة ، ويماثل بينه وبين هذه الصورة .

اذا كانت ايديولوجيا الثبات ، تعزل الادب عن المجتمع وهما ، وتقيم تصور الطليعة على فرادة الفنان الملهم ، فان تصورات اخرى تلتقي مع هذه الايديولوجيا ، حتى في لحظة ابتعادها عنها ، او انها تبتعد عنها كي تعود فتلتقي بها ، وفي هذه التصورات يتحدد مفهوم الطليعة بالمكان والزمان : يصبح الفن طليعيا عندما يقف « امام » مجتمعه ، او ينتمي الى « زمان آخر » لم يبلغه هذا المجتمع . وعندما تضيع دلالة المكان وزمانه ، تصبح الطليعة « استيرادا للاشكال » او خلق اشكال تجريدية غائمة لايعي دلالتها الا الفنان . وسواء كانت الطليعة استيرادا او ممارسة غائمة ، فان معيارها الذي تعتمده يظل واحدا : كتابة ما هو « غريب » ، و« تجاوز » المجتمع الى الامام . تذهب الطليعة – هنا – في دلالتها اللفظية ، وفي غربتها عن التاريخ : اليست الطليعة مقدمة وريادة ؟ المسألة هنا ان هذه الممارسات الادبية ، تتعامل مع الاشكال الفنية ، ومع الكتابة بشكل عام ، خارج حدود الحركة الاجتماعية ، وخارج حدود السلسلة الادبية القائمة في الحاضر والماضي ، وفي هذا « الخروج »

تتهاوى بعض اشكال « الادب الطليعي » ، وتفقد موقع « الامام » ، وترجع لتقف وراء الثقافة الاتباعية ، لانها ، لم تكن في حقيقتها الا تجديدا ظاهريا لهذه الثقافة (١١) .

لايستوي مفهوم الطليعة الا عندما يواكب التحول الادبي التحول الاجتماعي ، بشكل لايراقب فيه الادب الواقع وتحولاته ، بل يشارك في هذه التحولات ويحول ذاته فيها ، اي ان مفهوم الطليعة لايكتسب سمته الحقيقية الا حينما يربط الادب / الفن بمفهوم التقدم / الثورة ، والرباط بينهما يقوم في حقل خاص اسمه : التاريخ ، اذ ان المفاهيم الاجتماعية في تباينها ، ادبية كانت ام سياسية ، لاتعثر على معناها الا في تميزها ، في ارتباطها بمكانها وزمانها . لذلك فاننا نوحد بين طليعي الادب ونزوع التاريخ ، والتوحيد ليس عسفا او ارادة ، انه معنى الادب في تكونه ، لان علاقة الادب بالتاريخ علاقة داخلية ، ان لم تكن علاقة التاريخ بجزء متمايز منه ، علاقة لاتعرف التوازي او التجاوز المستقيم .

في وضوح التحديد لاتشتبه الاجابة ، وتذهب الاسئلة الى وضعها السوي ، حيث تسائل وضع الادب في الحركة الاجتماعية ومدى تطوره في سيره المحايث لها ، وعندها تقول : يدخل النص الادبي — الحقيقي — الى التاريخ من داخله ، او لنقل انه لايدخل اليه لانه قائم فيه ، يدرك حركته ، ويرسم نزوعه وتناقضاته . وعندما يكبو عن رسم النزوع ويعجز عن الامساك بلحظة الصراع الاساسية ، فانه يذهب في العارض ، ويدخل في ادب الثقافة الاتباعية . واذا ابتغينا الوضوح ، نعود الى « قولنا » ونصوغه من جديد : **لايرسم الادب الطليعي حركة التاريخ بل يرسم حركته في التاريخ ، لايحتل التاريخ بل يحتل مكانه فيه ، لايلغي الواقع بل ينزع الى الغاء الواقع الذي يلغي معنى الادب في التاريخ** . وهكذا ، فان الاديب الطليعي — اي الاديب — لاينزل من « الادب » الى الواقع ، بل يدرس الواقع وينتج فيه شيئا اسمه : « الادب » ، وهذا الانتاج لايعرف الجوهر او المبتدأ « روح الاديب » لان مبتدأه وخبره هو حركة العلاقات الاجتماعية في نزوعها نحو الارتقاء .

اذا كانت دلالة الادب هي علاقته بتاريخه ، او وعيه للتاريخ الذي يكتب فيه وشكل كتابته ، وهي قدرته على تملك حركته في شكل موائم ، فان هذه الدلالة تعيد طرح السؤال الذي تقاربه بشكل جديد : ما هو شكل الوعي القادر على انتاج طليعة ادبية ؟ يقول الجواب : لايستطيع وعي اية طبقة مسيطرة ان يحتضن الواقع بشكل فعلي ، لان هذا الوعي في حدوده الموضوعية لايدرك معنى التغيرات الاجتماعية ومصدر حدوثها ، وبسبب هذا العجز ينصب معاييره الموضوعية الزائفة بديلا عن معايير حركة الواقع ، وفي هذه المعايير يغيب بالضرورة معنى النزوع ودلالة الحركة ، ويظهر في غيابهما مقولات الثبات والاستمرار . وكما تعلمنا « الكتب » فان ثابت الوعي يعيد ذاته في « الحركة » الادبية ، ويتجلى بكل اشكال الكتابة الاتباعية والذهنية واللاتاريخية ، التي توحد بين الماضي والمستقبل في حاضر يحسب نفسه آخر الازمنة ، و« آخر الازمنة » لايعرف معنى التقدم لا في الحركة الاجتماعية ولا في حركة الادب فيها ، ولهذا فانه لايتصور الطليعة الا في فراقها للواقع ، وفي دعوتها الى شكل ثابت من الكتابة ، يعيد كتابة ما هو مكتوب من قبل .

عندما يعي الادب مكانة في التاريخ ، فانه يعطي الاسس النظرية لظهوره وتطوره وشكله المكتوب ، ويعرف جملة الشروط التي تفعل في الادب ، كما يدرك جملة الشروط والعناصر التي تكون العملية الادبية ، او لنقل : ان تحديد وضع الادب في العلاقات الاجتماعية هو شرط اساسي لادراك معنى « ادبية » العمل الادبي . لذلك ، كان طبيعيا ، ان تؤسس كل مدرسة ادبية نظريتها الخاصة بها ، كما كان طبيعيا ، ان تؤسس الرواية نظريتها الذاتية ، والتي شرع في كتابتها الروائيون انفسهم (والتر سكوت ، غوته ، بلزاك ، ...) (١٢) ، قبل ان تأتي الجهود النظرية وتدخل مسار

الرواية وعناصرها في نسق من المقولات النظرية . وبدءا من هذا ، نستطيع القول : **كل ممارسة ادبية حقيقية ـ طليعية ـ قادرة على انتاج نظريتها ، اذ ان تلك الممارسة لاتصبح طليعة الا في رصدها المستمر لحركة المجتمع وفي سعيها الدؤوب من اجل الوصول الى الاشكال الادبية الجديدة** ، اي ان البحث عن معنى الكتابة الادبية هو بحث عن معنى الادب . وبسبب ذلك نقول ايضا : **يعجز كل ادب اتباعي عن انتهاج نظرية له ، وعندما يفعل ذلك ، فان « نظريته » تشي بتهافتها وتفصح عن سقوط كل ادب لايرتبط بالحركة التاريخية .**

اذا كانت الطليعة الادبية توائم بين الكتابة والتاريخ ، فان هذا لايستجلي الا عندما يوافق بين ارتقاء التاريخ وارتقاء اشكال الكتابة الادبية . يضيء هذا القول نقطتان : تمايز الاولى بين تغيير الاشكال الادبية وارتقاء هذه الاشكال : **لايتحدد معنى الشكل في اختلافه عن الاشكال الاخرى بل في قدرته على رسم الحركة التاريخية التي لم تعد تلك الاشكال قادرة على رسمها** . اما النقطة الثانية ، فترتبط بالاولى ، وتضيف اليها جديدا : الكتابة الادبية مداخلة متميزة في الحركة الاجتماعية وقوام هذا التميز هو الشكل الادبي ، اي ان مداخلة الطليعة الادبية في الحركة الاجتماعية هي مداخلتها في الحركة الادبية : اسقاط « بعض » عناصر هذه الحركة واضافة جديد يتمايز بشكله وبوظيفته ، او لنقل ان وظيفة العمل الادبي في حقل الطليعة،تفرض تمايز شكله ، فالشكل يتكون في الوظيفة ، والوظيفة في حقل الادب لاتقوم على الوعظ والتبشير ، او تماهي الادب و« علم الاخلاق » ، وانما تتحدد في سيرورة الانتاج والاستقبال واثرهما في المجتمع ، وفي اطار الصراع الاجتماعي العام الذي يندرج فيه بالضرورة صراع الاشكال الادبية .

يحمل الشكل الادبي جملة دلالات ـ اشارات ، فهو من حيث هو شكل موقف من المجتمع ، وموقف من الاشكال الادبية فيه . ولهذا فانه يفارق الاشكال الاتباعية ، ليس في مضمونه بحسب ، بل في شكله اي طريقة تقدمه الى القارىء ، وغياب اختلال الشكل بين العمل الادبي الطليعي والعمل الاتباعي يعني بقاؤهما في دائرة واحدة ، رغم اختلال « المضمون » ، ويعني ايضا ان الصراع بينهما لم يذهب الى حدوده الضرورية ، وانما جزئيا وناقصا ، اذ ان صراع القديم والجديد في حقل الادب هو صراع اشكال في الدرجة الاولى .

لما كان الادب علاقة اجتماعية ، وكل ما هو اجتماعي يخضع لقانون الصراع الاجتماعي ، فقد كان من الضروري ان تدخل الاشكال الادبية دائرة الصراع ، اي ان البحث عن اشكال جديدة يتضمن سرا او علانية شكلا معينا من الصراع الاجتماعي في حقل الادب . واذا ابتعدنا عن ثقافة الامتثال ، واقتصدنا في القول ، نصل الى نتيجة ضرورية : **ينزع الادب الطليعي ، وكل نزوع لا يتحقق في زمانه ، الى تحقيق ممارسة جديدة ، يتوحد فيها الكاتب والقارىء ، وحركة الشكل من حركة الواقع** ، علما ان هاتين الحركتين تتوافقان ولا تتطابقان ـ وفي هذا النزوع تعيش الاشكال افقها المفتوح ، وتنتفي كل نظرية مغلقة ، وتظل الحياة في خصبها وتجددها حقلا مفتوحا يسمح بانتاج اشكال بلا نهاية . ولكن كيف تبنى الاشكال الادبية ؟

تبنى الاشكال الادبية بالمواد الادبية الموجودة في حاضر وماضي حقل ادبي معين ، وفي اطار ما يسمى بالسلسلة الادبية القائمة والموروثة ، وهذا البناء لايفضي الى تكرار ما هو قائم ، وذلك لسبب « بسيط » : تستعمل الطليعة الادبية المواد الثقافية من وجهة نظر الحاضر ، ومن وجهة الصراع الدائر فيه ، وفي هذا الاستعمال تأخذ العلاقات الحاضرة والموروثة دلالة جديدة . ونستطيع في هذا المجال ان نستعيد قول « غرامشي » : « **يصبح القديم في زمن التغيير وبواسطته جديدا ، لانه يدخل في علاقات جديدة** » (١٣) . وكما نرى ، او يرى بعضنا ، فان الشكل الادبي لايستعمل في بنائه مواد

الحاضر والماضي الا من وجهة نظر التحولات الاجتماعية ، اي انه يقوم باستعمال جديد لهذه المواد ، واستعمال القديم في ضوء صراع الحاضر يعطي جديدا ، ويطرح سلسلة من الاسئلة تعطي بدورها آثارا جديدة . ان الاقتراب من وحدة وتناقض الادبي والتاريخي في ممارسة الطليعة الادبية ، يقود الى حقيقة واحدة ، وكل حقيقة نسبية : ان تملك التاريخ الاجتماعي والادب المكتوب فيه ، يوصل الى تراكم ينتج كيفا ، يستعاد التاريخ فيه ويأخذ ادبه شكلا جديدا ، علما ان مواد هذا الجديد كانت قائمة قبلا في « مكان ما » ، ولم « تغادر » مكانها وتترهن الا بالوعي التاريخي الذي يرصد تحولات الواقع الاجتماعي في كل مستوياتها .

تتعامل كل طليعة ادبية مع مكانها وزمانها ، و« تولد » في حقل ثقافي له معاييره واحكامه ، وهذه الاحكام والمعايير تفعل في الحاضر ، وتعود الى فضاء تاريخي معلوم ، وفي حاضرها وماضيها تفرض المعايير شكلا معينا من الكتابة والقراءة . لهذا فان الطليعة الادبية لاتفعل في زمانها ، ولا تحقق فعلها المضاد ، الا اذا انطلقت من تاريخ ثقافتها : اي تميزت والتميز انتاج ثقافة « محلية » ورفض للكونية الزائفة ، ومساهمة مستمرة من اجل انتاج ثقافة ذات شخصية ، تصل الحاضر بايجابي الماضي ، وتتحاور مع ثقافة الشعوب الاخرى بلغتها لابلغة هذه الشعوب . وهذا يعني ان الطليعة في سماتها المكونة لها ، لاتتكون ، ولا يمكن ان تتكون ، الا في حقل الثقافة الوطنية ، التي توائم بين الحاضر والموروث ، وبين الشكل والديمقراطية ، وبين التحولات الادبية والتحولات الاجتماعية . واذا كانت الكونية الزائفة تغرق في اشكالها المستوردة ، وتعجز عن تمييز ما هو كوني ، فان الفكر التراثي اللاتاريخي يغرق في ماض لايدرك سمات الحاضر ، لذلك فان الدعوة الى « مواءمة » الراهن والموروث لاتأخذ معناها الا في جملة مؤشرات تعرف ما تقول : ان استعادة الموروث في ضوء صراع الحاضر ، تعني تأسيس التراث ، ومنحه نظرية قراءته ، وتعني ايضا استخراج المضمون المضمر فيه والذي تحجبه التعاليم المدرسية ، كما تعني خلق استمرار بين ما هو ماض وما هو حاضر ، استمرار يستعلن فيه من جديد الصراع الطبقي في تاريخ الكتابة ، اي ان **التراث لايتشكل كتراث ، الا عندما يكون الوعي قادرا على تشكيل الحاضر ، او عارفا للشكل الذي يدور فيه الحاضر** (١٤) .

ان سلسلة التحديدات في انارة معنى الطليعة لاتوصل الجواب بالضرورة الى انارته الكاملة ، اذ يبقى دائما ما لا يرقى اليه التحديد ، وما يستمر في جديد الحياة اليومية . أضف الى ذلك ان الطليعة في تعاملها مع الواقع تنكر التحديد المغلق ، وتترك « هامشا » لمخاطرتها ، ومغامرتها الخاصة بها ، والمغامرة تقول بالتجريب ، وتقرب « الاخطاء العظيمة » . وقد يحمل شكل المخاطرة في وعي الطليعة بعدا آخر غير التجريب ، هو بعد « المساومة » ، او شكل منها ، تطمح الى لقاء القارىء والكاتب ، وفي هذه المساومة تعلم الطليعة وتتعلم ، او تعلم في لحظة تعلمها . مع ذلك ، فالمساومة لاتقول بالتراجع امام قديم الكتابة ، او بالتعايش الساكن بين القديم والجديد ، انما تقول شيئا واضحا : تتكون الكتابة الحقيقة في سلسلة من التجريب لاتسمح الا بالاشكال الناقصة .

بعد هذا التحديد النسبي لمفهوم الطليعة الأدبية ، سنحاول ان ندرس بعض النماذج التي تقف في ساحة هذا المفهوم ، وقبل أن نذهب في الدراسة نود ان نشير ، ومن جديد ، الى سمات العمل الطليعي . نقصد بالعمل الطليعي كل ممارسة روائية تنتج علاقات الواقع في علاقاتها الروائية ، وترصد لحظة الصراع المتميزة فيه ، وتكتب ذلك الواقع في ديالكتيك الموروث والجديد ، او في دينامية التقاليد الأدبية التي تربط جديد الادب بسلسلته الادبية التاريخية . وينبغي ان نميز في هذه الدراسة بين المفهوم الادبي وتطبيقاته ، اذ ان المفهوم في نقائه لايعثر بسهولة على تجسده الادبي ، فالتطبيق الادبي

قد يتوافق بشكل او بأخر مع المفهوم النقي ، دون ان يتطابق معه ابدا .

نقطة اخرى ، ان اعتماد الامثلة القادمة ، لاينسى جملة محاولات الكتابة الروائية العربية ، التي تؤسس في سيرورتها لرواية عربية متميزة ، وفي هذه السيرورة نجد جملة من النزوعات ـ البدايات ، التي ساهمت ، ولا تزال في تأسيس الرواية عندنا ، فلقد نجح جبرا ابراهيم أجبرا انتاج واقع مغترب روائيا ، فقدم تكتيك الرواية دون ان يطبقه على ما هو مميز للواقع العربي ، كما حقق كل من حنا مينه ، غائب طعمة فرمان ، والطاهر وطار وحيدر حيدر ربط الكتابة بعملية التحول الاجتماعي ، اضف الى ذلك ان الطاهر وطار وحليم بركات حاولا بـ « شكل اولي » ربط كتابة الحاضر بالسلسلة الادبية الموروثة ، الاول في روايته : « الحوات والقصر » والثاني في روايته : « الرحيل » . ومهما يكن من امر ، فان تأسيس الرواية العربية ، كان يدور ، ولا يزال ، في حقله الاجتماعي الموائم : حقل القوى الوطنية الديمقراطية التي تناضل من اجل انجاز عملية التحرر الوطني المتعددة الابعاد .

ثرثرة فوق النيل وكتابة الواقع في حركته :

عندما نعود الى رواية عاشت هزيمة زمانها قبل وقوعها ، فاننا لانعود الى ذلك الزمن ، لانه ما زال حاضرا ، بل نستعيد نموذج الكتابة التي تدخل في زمانها ، وتتجاوز صراخه ، وتترجم قوله الحقيقي ، الذي يفقأ العين ويغيب في الشعار ، والذي تراه الكتابة الحقيقية عندما تعشى العيون ، ويحجب « هتاف الفرح المجنون » شبح الهزيمة القادمة . ترى « الثرثرة » ما لايرى رغم وضوحه ، وتنجو من شراك الظاهر ، لتلج جوهر العلاقات ومعناها الصميم ، وهي في فعلها لاتركن الى حدس غامض او بصيرة ملهمة ، بل تتعامل مع العلاقات الاجتماعية خارج دائرة القول الاحتفالي ، وتدرك المسافة بين الخطابة والممارسة ، والقول والفعل ، وتبصر ساحة الفراق بين الظاهر والحقيقي . **ان حدس الكتابة هو الاثر الكيفي الذي يصل اليه كاتب يعيش واقعه** ، ويسائله ، ويوغل في الاسئلة حتى يصل الى الجواب الكامن في قرار الواقع ، او الجاثم على السطح والمحتجب وراء ركام القول والوعظ والخطابة ، او لنقل : ان هذا الحدس الصائب هو اثر معرفة الواقع التي تكون الكتابة وتتكون فيها ، والتي لاتقارب موضوعها الا بعد دراسة واستقصاء ، كي تنقله من مستواه البسيط « المرئي » الى مقام التجريد الفني ، الذي ينتج معرفته الفنية التي تقترب من المعرفة الموضوعية ، وتفرض قولها الخاص كحقيقة تاريخية او كحقيقة في التاريخ ... تقترب هذه الحقيقة في شكلها الادبي من المعرفة العلمية ، لان الكتابة التي انتجتها ، تجد في علاقاتها مقولات التحليل والتركيب ، والظاهر والمستتر ، والقائم والنزوع ، والوهم والحقيقة . ولانها كذلك ، فانها ككتابة ادبية تنأى عن الشعار الايديولوجي ، وتقطع مع « أدب الادارة » الذي يلغي الواقع في سطور الكتابة ، ويئد الكتابة الادبية في صفحات ادب المناسبات الذي يسقط حين تغيب المناسبة .

« ثرثرة فوق النيل » نموذج الكتابة العضوية التي تعيش تاريخها ، وتبتعد عن هذا التاريخ وتلتقي به ، كي تقرأ فيه شكل النهاية قبل قدومها ، وتكتب فيه ظلام المستقبل الذي ينعقد في ارجاء الحاضر . ومن اجل بناء المستقبل في الحاضر ، يركن الراوي الى فنه ، وينتج المعادل الفني للحاضر ، ويكتب رواية بلا نهاية ، لان التاريخ سيكتب قتام النهاية عوضا عن الراوي . واذا كان حاضر الرواية قاتل الوضوح ، فان زمانه البديل منفتح على المطلق ، والمطلق خواء ، لان قتام الحاضر يلغي كل مستقبل تاريخي ، ويئد كل أفق في ركام السديم المستمر . يكتب الراوي « في » سديم البداية والنهاية ، مأساة زمانه وملهاته ، ومأساة الوعي التعيس الذي يبهظه الحاضر فيعود الى زمان

« الذكريات المحنطة » ، وينوس بين وقوف وسقوط ، او ينوس بين بدايات الوقوف ونهايات السقوط المستمر .

تبدو « ثرثرة فوق النيل » في مقاربتها الاولى كتابة عابثة تتمطى بين الحلم والذهول ، وتقتفي آثار مصائر هامشية ، وسبل افراد اضاعوا واقعهم ، واضاعهم الواقع ، فلاذوا برحاب « الخيال المسطول » ، يغرقون فيه خيبتهم ويغرقون . واذا تجاوزنا ظاهرة الرواية وقرأناها في زمانها او في نهايتها التي كتبها التاريخ ، نجد ان « الثرثرة » لاتقوم على عبث الكتابة ، ولا تنطق بلواعج الاغتراب الكوني ، وانما تكتب عن الجوهري الذي ينتج الهزيمة ، والجوهري في كل العصور هو وضع الدولة في المجتمع والتاريخ ، ووضع الانسان في حقل هذه الدوله . تبدأ الكتابة باللحظة السياسية ، بدلالة جهاز الدولة ، وتستمر رحلة الكتابة حتى يذهب الجهاز في السقوط ، ويبرهن ان حاضر الوهم يعطي المأساة كاملة ، وان « عوامة » الذهول والخيال المأفون هي صورة اخرى لجهاز الدولة الذي ينتج اغتراب الانسان وضياعه . يبدأ قول الرواية ببؤس الدولة ، وينتهي في لجوء هذا البؤس الى ملاذ بائس ، وكأن الرواية تقول : ان بؤس الخدر والهلوسة هو مرآة جهاز الدولة الذي فقد معنى التاريخ واستراح فوق « عوامة » الهرب ، يغرق دون ان يدري ، اي ان « عوامة » الحلم الذاهل هي جوهر ذلك الجهاز المتعالي الذي يطفو فوق مياه لايعرف قرارها ، او انها المرآة المشروخة التي لاتعكس « جهاز الدولة » في سكونه الظاهري بل في غرقه الوشيك .

تحكي الرواية مستقبل الحاضر ، وترسم ملامح الزمن الآتي الذي يتكون فيه ، والحاضر والآتي يتحددان بممارسات جهاز الدولة ، وموقفها من الانسان ، او بعمل هذا الجهاز من اجل انتاج شروط تفتح الانسان او قمعه . وعندما لاتعي السلطة معنى التحول الاجتماعي ومكان الانسان فيه ، فان هذا الأخير يلتغي في ادراج الادارة ، ويندرج في وهمها ، او يكبو صامتا يندب اطلال حلم مضى ، وفي انكسار الحلم يصبح الانسان جزءا من الدولة ، ويحقق طموحها في صمته المنشود ، اي يؤسس لهزيمتها القادمة ، ويزاوج بين هزيمتها وهزيمته الذاتية . ولما كانت الدولة هي « المبتدأ » و« الخبر » كان من الطبيعي ان يبدأ « نجيب محفوظ » روايته برسم آلة الدولة التي تمر في عبق التاريخ وغباره ، حاملة معها اندثار الانسان وهزيمته المتجددة : « الحجرة الطويلة العالية السقف مخزن كئيب لدخان السجائر . الملفات تنعم براحة الموت فوق الرفوف » (ص : ١) .. ترقد في الملفات الصامتة آلاف المصائر الحية والميتة ، حتى يظن القارىء والراوي ، ان عمل الدولة الموثل هو الغاء الانسان ونقله من مقامه الطبيعي الى وجود هجين .

الدولة هي آلتها في ممارستها الموروثة والمستجدة ، ومهما كان شكل التجديد فان جوهر السلطة يظل واحدا : اختزال الانسان الى « ملف » يعلوه الغبار ، يحصي الصمت والقول ، ويرغم الانسان على الهرب في حلم مستحيل : « ثمة آلاف من الشهب تتناثر من الكواكب وتتبدد منهالة على جو الارض دون ان تمر بالأرشيف او تسجل في دفتر الوارد . اما الالم فقد خص به القلب وحده » (ص : ٥٢) . يستعيد « نجيب محفوظ » صفحات معمورة بالظلال ذاكرة التاريخ ، ويقرأ فيها علاقة السلطان بـ « الانسان » ، الذي يولد علاقة مبهمة ، وينتهي اداة بلا كيان ، دون ان يعيش بين البداية والنهاية معنى « الذات » او « الفردية » ، او ما يسمى بتحقق الشخصية الانسانية . واذا كانت اللحظة الاولى في الرواية هي لحظة الدولة ، فان هذه اللحظة لاتستوي الا بما يوافقها ، بما يجعل لآلتها معنى ، والمعنى هو انجاز الانسان الصامت ، انسان اللامعنى ، الذي يحمل في سماته سمات دولة بلا أفق . لذلك فان حلمه بالنجاة لن يكون الا حلمه بالغرق . يبدو الحلم مهزوما في شكل الخروج والملاذ ، في رحابة وضيق « عوامة » معمورة بالهذيان والقول الكابي ، ومثقلة بالافيون

والعيون الذاهلة . وعندما تصبح الدولة منتجة للبؤس ، ويغدو الملاذ مهلكة ، والنجاة غرقا ، فان الحياة لاتأخذ الا شكلها الموائم ، شكل اللامعقول الذي يتوازن بما يكسر التوازن ، ويضحك مما يثير الحزن والاسى : « لم يعد هناك من نكات منذ اصبحت حياتنا نكتة سمجة » (ص : ٢٨) ، و« لاننا نخاف البوليس والجيش والانكليز والامريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الامر الى الا نخاف شيئا ... » (ص : ٣٧) ، « لم يبدع الانسان ما هو اصدق من المهزلة » (ص : ٤٢) ، « الدواء الحقيقي هو الخوف من الحياة لامن الموت » (ص : ١٠٣) .

تنهض الرواية حاملة سمات زمانها ، فتكتب عن التعارض اللامعقول بين الموت والحياة ، بين المعنى واللامعنى ، وفي هذا التعارض تقول : ان المعنى الوحيد هو اللامعنى . واذا كانت رواية الزمن الاخر تكتب عن تناقض الفرد والمجتمع في زمن يحقق معنى التاريخ ، فان رواية الضحك الاسود تكتب عن زمن المهزلة ، او عن زمن لاتناقض فيه ، لان طرفي العلاقة يذهبان في الغرق ، ويتكافلان في الموت ، ويتحققان في غرق متبادل . لهذا تسري الرواية في زمن مستقيم ، وتشير الى التناقض في هامش التناقض ، اي تومىء الى صحوة الموت التي لاتدفع الموت ، بل تعلن اقتراب ميعاده . وفي هذه العلاقة وبسببها تستعلن رواية العبث في تناظر الدولة و« عوامة » الضياع ، في تناظر ما هو « كلي القدرة » بما هو طاف في هشاشته فوق مياه بلا قرار ، وتتراءى الكوميديا في كل سوادها عندما تنسى الدولة ان غرق نظيرها يتزامن مع غرقها الذاتي .

تكتب « الثرثرة » عن شرط الاغتراب السياسي في حقل سلطة لاتتجدد في فضاء تاريخها الا كأداة قامعة ، وكممارسة تسلب الانسان معنى وجوده ، وتلقي به في عزلة لايسمح فيها الا صدى غربته : « انه يراهم عادة بأنفه ومن وراء سحابات الدخان ومن خلال الأفكار والمعاملات ، ولكنه اذا ركز عليهم تركيزا تلقائيا نافذا وجد نفسه غريبا وسط غرباء» (ص : ٩٦) . واذا كان الانسان المغترب ينزع باستمرار الى استعادة « جوهره » المفقود ، فان استمرار القمع وتأبد استباحة الانسان يلغي هذا النزوع ، بل يكاد ان يلغي التناقض بين القامع والمقموع ، حيث يتضامنان في مسار الموت والاندثار . لذلك يذهب الخيال المأفون بعيدا ، ويستغلق على ذاته ، يبتعد عن الحياة وينفتح على الموت ، ويبحر في خواء « العوامة » التي تكسر كل جسورها مع الحياة اليومية الفاعلة ، وترفض منطق التناقض والصراع ، وتلتقي مع قمع الدولة وتحققه ، حتى في لحظة « ابتعادها » عن هذا القمع . بمعنى آخر : اذا كان الخيال المأفون اثـــــرا للدولة وجزءا فيها ، فان هذا الاثر القائم على الغاء الانسان لايتطور الا بشكل وحيد هو التهديم الذاتي ونشر الموت لانه تطور بلا افق او لان شكل تطوره الوحيد هو الموت ، فالموت الفعلي او الموت في الحياة ، كان ولم يزل ، احدى صناعات الدولة : « والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب » ، « ولما لم يصدع الجبل بأمره ادرك ان جهاده عبث فانتحر » . (ص ١٦٦ ـ ١٦٧) . لهذا ، فان رواية نجيب محفوظ تعطي كل أخبارها في محاولة الخروج : عندما يلتقي « اثر الدولة » بالمواطن « المجهول » الذي يتكسر تحت خطوات آلة مشتتة الخاطر وغارقة في ضياعها . ان « مدمن الافيون » الذي يربط بين الدولة و« العوامة » لايخرج من موقع الذهول والهرب الا وفق منطق الهرب : يتسلل ليلا ، وبسرعة مذهلة ، كأنه يخرج من « الملفات المرتبة » كي يعود اليها ، ويضيف اليها جديدا ، ويحقق منطق الدولة ، فيقتل ذلك « المجهول » ، ويقتل ذاته فيه : « الانسان المجهول الذي قتل كما قتل النوم » (ص : ١٦٧) .

تكتب « ثرثرة فوق النيل » عن صراع الموت والحياة في وحدة يتسيد فيها الموت ، وتظل الحياة فيها رهينة لاسار الموت ، ويبقى الحاضر الحي اسيرا للماضي الذي يموت ولا يموت لانه يظل حاضرا في ممارسات الدولة . ولأن « الميت يقبض على الحي » فان الخروج من وحدة الصراع يظل موسوما

بالموت ، او لنقل : ان محاولة الخروج من النعاس الذاهل والموت المستتر لاتتحقق الا في شكل يؤكد الموت وينقله من وضعه المستتر الى وضعه العلني . وحينما ترصد الرواية تحولات الموت ، وترسم فيها اغتراب الانسان عن « جوهره » ، واغتراب الدولة عن معاناها في التاريخ ، فان رسم الرواية وكتابتها لايمكن ان ينجز الا في شكل قريب من العبث ، لكنه عبث مكتوب في الواقع اليومي ، وفي الحياة المعاشة .

ان رواية نجيب محفوظ هي التجريد المكتوب لمسار دولة تكبو قبل ان تكبو ، وتصل الى نهايتها وهي في طور البداية ، دولة تفقد الانسان معنى وجوده ، فتخسر معنى وجودها وتغرق في الهزيمة . ولهذا تبدأ الرواية وتنتهي ، راسمة مدار القمع ، ومشيرة الى حصاده ، ومؤكدة ان سقوط الانسان هو سقوط الدولة : « قالوا له عد الى الاشجار والا اطبقت عليك الوحوش . فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم في حذر وهو يمد بصره الى طريق لانهاية له » (ص : ٢٠١) .

الزيني بركات وبناء المتخيل الادبي :

يدخل « جمال الغيطاني » في « الزيني بركات » الى جوهر الراهن العربي ، فيكشف قتامه في شكل ادبي اصيل ، ويخبر عن معناه في مقاربة روائية رائدة . يهاجر « الراوي » الى الماضي ويكتب بلغته حقيقة الحاضر ، او يهاجر الى الماضي كي يجد فيه المساحة الضرورية لكتابة الحاضر ، لنقل اذن انها هجرة ناقصة او رحيل واش فرضهما منطق الواقع والكتابة . يبتعد « الغيطاني » في رسمه لمتاهة القمع عن زمن الحاضر ، ويوغل في الزمن الماضي ، كي ينتج نموذجا ادبيا يحكي القمع في توحيد الازمنة ، او يحكي تماثل القمع في ازمنة مختلفة تتماثل بتماثل القمع فيها . يرصد الراوي في فضاء القمع لحظتين تنفي كل منهما الاخرى : اللحظة الاولى هي تسيد القمع في تاريخ السلطة ، واللحظة الثانية هي تحولات موضوع القمع : الانسان الذي لايعيش زمانه الا خوفا .

يستعيد « الغيطاني » درسا من التاريخ يكتب فيه تجربة الحاضر ، واستلهام الماضي في ضوء الحاضر يعني كتابة الماضي من وجهة نظر الحاضر وقراءة الراهن فيه . لذلك فان « الزيني بركات » لاتندرج في دائرة « الرواية التاريخية » التي تجنح الى الوعظ والارشاد ، وتكرر « حقيقة التاريخ » في كتابة رتيبة ، او تعيد « دروس التاريخ » بلغة محايدة ، بل تدخل الى دائرة الرواية الطليعة التي تحاول توحيد الحاضر والماضي في تناقضهما في حق الممارسة السياسية والكتابية ، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه .

تعلن « الزيني بركات » الحاضر في الماضي ، ولا تنطلق في هذا الاعلان من وهم المؤلف وذاكرته البليغة ، بل تنطلق من المعرفة التاريخية ، ومن المعرفة الادبية وتاريخها ، بشكل تقوم فيه المعرفة الثانية باعادة تشكيل المعرفة الأولى وانتاجها ادبيا . بمعنى آخر ، ان التعامل الروائي مع المادة التاريخية لايفترض فقط معرفة هذه المادة فحسب ، بل يستلزم ايضا معرفة المواد الادبية ، اي ان انتاج « التاريخ » روائيا يستلزم معرفة معنى الرواية اولا . لهذا فان « الغيطاني » يعود الى التاريخ الذي يكتبه ، ويدرسه في جملة مستوياته ، ويعيد رسم العادات والتقاليد والحواري والمأكل واللباس ، في لغة لصيقة بذلك التاريخ . وهذه الدراسة لفضاء التاريخ المكتوب هي التي سمحت بانتاج « ايهام الحقيقة » ، التي تجعل القارىء لايعرف اين تبدأ الرواية واين ينتهي التاريخ ، او اين يبدأ التاريخ واين تنتهي الرواية ، لكن هذا السؤال ينتفي عندما يعرف القارىء ان سطور الرواية تبني معنى التاريخ في متخيل الرواية ، وان السؤال الوحيد يدور في متخيل الرواية الذي يتعامل مع الحقيقة التاريخية بأدوات روائية . ومن اجل وضوح أكثر ، نستطيع القول : ان بعث الفترة التاريخية بكل

تفاصيلها في المتخيل الـروائي لايهدف الى اعطاء معرفة تاريخية مباشرة ، اذ ان هذا الهدف يبدل دلالته في الرواية ويصبح هدفا « آخر » اي بداية انطلاق لتحقيق الهدف الروائي ، وعندها تصبح المعرفة التاريخية في كل مستوياتها هي الشرط الاساسي لبناء الرواية فنيا وانتاج الاثر الفني لها : انتاج « الايهام بالحقيقة » الذي يجعل القارىء يتعامل مع المتخيل الادبي كما لو كان واقعا حقيقيا خاصاً ، ثم يخرج منه ليرى بشكل جديد واقع القمع الذي يحاول حجب كل حقيقة .

لاتوحد « الزيني بركات » اذن ، بين الحاضر والماضي ، الا بعد ان تعرف ان احد الزمانين « يتصل » بالآخر ويغايره ، وان صورة الماضي لاتستجلي الا من وجهة نظر الصراع القائم في الحاضر ، وان كتابة الماضي لاتستقيم الا في استعمال المواد الادبية التي تكونت في المسافة الفاصلة بين الحاضر والماضي . وهنا تبدو رواية « الغيطاني » تحقيقا ، او شبه تحقيق ، لاطروحة نظرية اساسية : العمل الادبي انتاج لزمانه واعادة انتاج له . اعادة انتاج لان المواد الادبية و« المضمون » الذي تعطيه يشير الى سمات تاريخ معين والى سمات الكتابة فيه . وانتاج للواقع لان الكتابة تحاول رصد احد السمات الهامة في تاريخنا ، سمة القمع وعلاقة الحاكم بالمحكوم ، ودفع هذه السمة الى حدودها الاكثر وضوحا . وفي هذه الحدود تنتج الكتابة شكلا ادبيا جديدا وتقدم اضافة هامة الى الانتاج الروائي العربي ، اي ان « الغيطاني » ينتج الفضاء التاريخي في انتاجه للعلاقات الادبية الدالة عليه ، وبسبب ذلك فانه يمهد لـ /ويساهم بتميز الرواية العربية ، حيث تتكون الرواية في علاقة مع السلسلة الادبية الموروثة ، وتستعمل موروث المواد الادبية من وجهة نظر الممارسة الادبية في الحاضر . ومهما تكن حدود الاضافة التي تقدمها « الزيني بركات » ، ومهما يكن شكل الاسئلة التي تطرحها ، فان السؤال الاساسي يدور حول نقطة مركزية ، اوحول نقاط تتلاقى في نقطة مركزية : كيف توحد الرواية بين زمني الحاضر والماضي ، وكيف تستعمل المواد الادبية الموروثة من وجهة نظر ادبية راهنة ؟

تنطلق « الزيني بركات » في تعاملها مع الواقع التاريخي والواقع الادبي من مفهوم وحدة العلاقات وتناقضها ، اذ ان علاقات الماضي لاتموت فيه ، بل تستتوري في علاقات الحاضر رغم التغير والاختلاف ، اولنقل ان علاقات الماضي تستمر في الحاضر ولكن بشكل مختلف ، لهذا فعندما ترسم الرواية لحظة القمع في الماضي ، فانها لاتكتب عن زمن « نقي » مضى ، كما انها لاتكتب عن زمن « نقي » معاش ، لانها في حقيقتها لاتكتب الا عن ما هو مشترك بين الزمنين ، والمشترك هو لحظة القمع التي تتأبد رغم مر العصور واختلاف اشكال الدولة ، ومعنى ذلك ان الرواية لاترى في التاريخ تيارا زمنيا مستقيما ، او وحدات زمنية منفصلة ومستقلة ، بل ترى فيها تيارا متناقضا ، « تتعايـــــش » كل لحظة راهنة فيه مع لحظة سابقة عليها ، او تحمل كل لحظة راهنة فيه اثرا او آثارا من « الزمن الذي مضى » ، واقول ذلك ، لان رواية « الغيطاني » تكتب عن ما هو مشترك بين الازمنة بلغة تنتمي الى الماضي وقائمة في علاقات روائية ، والرواية كما نعلم ، او يعلم بعضنا ، تنتمي الى الحاضر والحاضر القريب . ولو اضاع « الغيطاني » في كتابته مفهوم الوحدة المتناقضة ، لكان قد اعطى عملا فنيا مكسورا تعوزه الوحدة والاتساق ، اذ ان كتابة « الماضي » روائيا بلغة وبشكل ماضويين ، يجعل الكتابة تكرارا نافلا ويؤدي الى سقوط المشروع الروائي نفسه ، الذي لن يجاوز ، والحالة هذه ، كتابات « جورجي زيدان » ، كما ان كتابة « الماضي » بلغة من الحاضر ، يجعل الكتابة الادبية تصبح كتابة تاريخية مباشرة ، ويدفع النص المكتوب الى مستوى هجين تتهاوى فيه العلاقات الفنية .

تنهض القيمة الادبية لرواية « الزيني بركات » على قدرتها في ترهين المواد الادبية الموروثة في

الكتابة الروائية ، ويفصح هذا الترهين عن ذاته في وحدة « الموضوع » الذي يوحد بين الحاضر والماضي من ناحية ، وفي مركبات العمل الروائي الذي ينتج المادة « القديمة » بشكل جديد من ناحية ثانية . وهذا يعني ، ان استعمال المواد الادبية الموروثة لايعبر عن نزوع الى الماضي او تكريس ثقافة ماضوية ، بل يعبر عن ضرورة فنية فرضها منطق الشكل الروائي ، او فرضها الموضوع الذي يتحقق في الشكل الروائي . فاللغة في « الزيني بركات » ليست لغة قديمة فهي قائمة في بنية روائية ، اي ان « قدمها » هو سمة فنية ، او لنقل ان « قدمها » هو فنيتها التي توائم الشكل الروائي من ناحية ، وتنزع ايضا الى تحقيق اثر معين لدى القارىء ، الذي يذهب في اثر اللغة ، ويتعامل مع الرواية كما لو كانت « نصا قديما » او « وثيقة تاريخية » . ان لهذه اللغة علاقة فنية محددة ذات اثر محدد في كتابة الرواية وقراءتها ، في الكتابة تنتج اتساق النص الادبي ، وفي القراءة تنتج أثر « التبعيد » الذي يمنح للنص المكتوب استقلاله الخاص ومصداقيته الموضوعية .

تطمح رواية « الغيطاني » الى رسم مملكة القمع وحضورها التاريخي الباهظ ، ومن اجل هذا الطموح تأخذ شكل الكتابة التاريخية ، او شكل « وثيقة تاريخية » مرتبطة بزمان ومكان معينين ، اي ان هذه الكتابة تمحي من بين سطورها الذات الكاتبة . فلقد كتب الكثيرون عن القمع والجلادين ، لكن تلك الكتابة كانت تأتي غالبا كتعبير عن تجربة فردية ، او مصائر خاصة . اما هنا ، فان الرواية تنزع الى كتابة القمع كما لو كان حضورا طبيعيا وموضوعيا في التاريخ ، لاينطبق على ذات معينة او مصائر خاصة ، بل يمسك بكلية العلاقات الاجتماعية ، ومن اجل تحقيق ذلك ، تنسحب ذات الكاتب من النص ، ويغيب الحاضر ، ولا تبقى الا علاقات روائية يكتبها التاريخ او تكتب التاريخ وتقول : ان القمع قانون اجتماعي وتراث ذو قواعد وطقوس وتقاليد . لذلك كان « طبيعيا » ان يستعمل « الغيطاني » في كتابته شخصية الراوي : « الرحالة الايطالي » ، حيث يبدو هذا الراوي شاهدا في التاريخ ، يحكي ما رأى ، ويقص ما شاهد ، ويظل بالتالي علاقة تاريخية تصل بين الواقع التاريخي و« الوثيقة التاريخية المكتوبة » . ويمكن ان نقول : ان شخصية « الراوي » علاقة فنية تشارك مع علاقات فنية اخرى في انتاج اثر « التبعيد » الذي يوهم القارىء انه يقرأ في الرواية الحقيقية التاريخية . هنا تظهر دلالة الشكل الروائي واللغة ، ليس في انتاج النص الروائي فحسب . بل في انتاج قراءته وشكل استقباله ، او لنقل ان شكل الانتاج يحكم شكل الاستقبال الادبي .

عندما تقوم الرواية في التاريخ البعيد ، فان الفكر يبتعد عن اسر الايديولوجيا اليومية ويواجه اسئلة جديدة ويبحث عن اجاباتها ، اي يتحرر في السؤال والاجابة ، اذ ان الفكر يظل اسيرا لما هو تجريبي ويومي ، وحينما يبتعد عنهما فانه يبتعد ايضا عن نمط الاسئلة والاجوبة القائمة فيها . لهذا فان اثر التبعيد او التقريب الذي تنتجه « الزيني بركات » في حديثها عن القمع شرط اساسي لرؤية هذا القمع في ابعاده الحقيقية ، بل يمكن القول : ان انتاج واقع القمع في هذا الفضاء الروائي المتخيل هو شرط تحقيق القراءة الفعلية ، او هو شرط الماكر الذي يدخل قارىء النص في متعة القراءة التي يكتشف في سطورها ، ان هذا الواقع التاريخي البعيد ، ليس الا تاريخه الراهن ، وان قانون القمع في الزمن الماضي هو عينه قانون القمع في الزمن الحاضر . وكما نرى ، فان شكل الاستقبال الفني المحكوم بشكل الانتاج الادبي ، يجعل القارىء يسائل واقعه اليومي ويبحث عن معناه ، ولا تتم المساءلة هنا بسبب القول المباشر او التحريض الاخلاقي ، بل تتم كأثر لجملة العلاقات الفنية التي تنتج قراءة معينة .

ومهما يكن من امر ، فكثيرة هي الاسئلة التي تثيرها « الزيني بركات » ، ومهما كانت حدود إجاباتنا ، وحدود اجابات الرواية ايضا ، فان عمل الغيطاني يشير الى معنى الرواية المتميزة التي

تفارق اشكال الرواية المغتربة ، وتفارق ايضا اشكال الكتابة البسيطة التي لاتقدم الا وهم الرواية .

دلالة الشكل في « المتشائل » :

يبدو « متشائل » اميل حبيبي في قراءته الأولى هجينا ، هجنة في الشكل ورسم الشخصية واستعمال اللغة ، ويستظهر غريبا عن مألوف الرواية ، او عن تلك الكتابة التي تحمل في « سوقنا الثقافية » اسم الرواية . لكن القراءة « الثانية » او « العارفة » سرعان ما تكتشف ان اصالة رواية « إميل » تصدر عن تلك الهجنة وعن ذلك « الشذوذ » ، وعندها ترتد القراءة الى صندوق معاييرها وتحاول تقويمها من جديد . والهجين ــ كما نعلم ــ هو المغاير للمألوف والمسيطر ، والبعيد عن مثال مقيم تعتبره القراءة مرجعا ، اي انه مرتبط بمعيار مشروط بشكل معين من الثقافة الاجتماعية . ولكن كيف يبدو الشكل هجينا ، وما هي المعايير التي تلصق به تلك السمة ، وتمنع عنه اخرى ؟ ربما يكون الجواب اوجزء منه متضمنا في السؤال ، والسؤال كما الجواب يربط الكتابة بالتاريخ ويربط به قراءتها ايضا ، وتاريخنا المعاش درج على فصل الكتابة عن الواقع ، ودرج على تقييد القراءة بمعيار مثالي لايقترب من التارخ ولا يتلوث بالواقع . لذلك ، فاننا حين نتحرر من قيد القراءة المسيطرة ، فاننا نحرر العمل المكتوب من سمة الهجنة ، ونرد اليه وضعه السوي الذي كان فيه . واذا دفعنا المحاكمة الى حدودها ، او الى بعض الحدود ، فاننا نقول : لايتحقق تمييز القراءة الا في تمييز الكتابة ، ولا تعي القراءة معنى الكتابة التي تقاربها الا حين تعي سمات الشرط التاريخي الذي انتج هذه القراءة وتلك الكتابة ، اي حين تعرف حدود الوعي الاجتماعي المسيطر في زمانها . ان ادخال مفهوم الشرط التاريخي في حقل القراءة / الكتابة ، يعني « بداهة » ربط الكتابة بالواقع الذي يعيش فيه قارىء وكاتب ، لان القراءة الكتابة لاتتحقق الا في حقل الصراع الاجتماعي .

عندما يتكشف نص اميل حبيبي للقراءة هجينا ، فان مصدر « الشذوذ » فيه يعود الى قراءة تقيدت بمعيار ــ مثال ، ترجع اليه ، وتقارن به ، وترجم كل ما يغايره . ومرجع القارىء العادي حاضر ــ في احسن الحالات ــ في اعمال نجيب محفوظ ، وجبرا ابراهيم جبرا ، والطيب الصالح ... وجاهز في أسوأ الحالات ــ وهي مسيطرة ــ في اعمال احسان عبد القدوس ، وفي كل ما اصطلح بتسميته : « الثقافة الجماهيرية » . لهذا فان القراءة المتمثلة ابدا لمرجع جاهز ، تكبو امام سطور المتشائل ، والكبوة ، اذا احدثت ، ــ وهي واجبة الحدوث ــ تعود الى سببين : السبب الاول هو اسار الشكلية التي ترى الاعمال الادبية سلسلة متماثلة من الاشكال ، اي تفصل حركة الشكل عن حركة الحياة التاريخية ، او لنقل : انها لاترى الحركة في معناها الحقيقي لافي الشكل الادبي ولا في الحياة الاجتماعية . اما السبب الثاني فيعود الى فصلها الشكل الادبي عن الحقل الاجتماعي / الصراعي الذي كتب فيه . امام هذين السببين ، وفيهما ، نقول ان عمل « إميل » يطرح سؤال تميز الرواية ، سؤال ارتباطها بالشرط الاجتماعي ــ التاريخي الذي حكم كتابتها .

نعود بعد هذه الاسئلة وتشجرها ، الى سؤال البداية : ما هي الشروط التي كتب فيها الكاتب متشائله » ؟ يدعو الجواب الشرط بــ « تجربة الوطن المصادر » ، ثم « يضيف » اليه مسار « إميل » المديد في الممارسة الوطنية في وحدتها الثقافية والسياسية ، اي يرى تجربة الكاتب في تجربة الوطن ، اوتجربة الوطن المعاشة في ضمير الكاتب « الغائب والمتكلم » ، اذ ان « إميل » ــ كما تقول التجربة ــ انتج عمله كجزء متميز من ممارساته الوطنية ، وكشكل من نضاله في سبيل تحرر الوطن وحرية الانسان . ولما كانت كل كتابة حقيقية تتكون في زمانها ، وتصبح جزءا منه ، فان عمل إميل حبيبي المكتوب في زمن العسف الاسرائيلي ، يتقدم ككتابة متحررة ، وكممارسة تدعو الى التحرر ،

وبذلك يحقق العمل ما يسمى بـ : دلالة التحرر في الكتابة ، والتحرر في الكتابة دلالة مركبة يتوحد فيها الكاتب والقارىء ، و« ينسخ » النص فيها الواقع ، ويبتعد عن موروث المعايير الغائمة ، اي تنتج الكتابة الداعية الى التحرر فضاء جديدا ، يتضمن الواقع ويتجاوزه ، ويتمثل الموروث ويتخطاه ، ويستعيد القارىء ويطلقه نحو افق جديد ينزع الى التحرر الشامل .

تتمايز لحظة التحرر في « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل » عن القول المباشر و« المضمون الحسن » ، وتذهب في ممارسة كتابية تقول القول ولا تقوله ، تشي بالواقع وتحجبه ، اي تكتب « نصف القول » ، وتترك النصف الاخر ـ الحاضر / الغائب ـ للقارىء ، الذي يبحث مع الكاتب عن جذور المأساة الفلسطينية ، ويسائل كيف « اشتدت » تلك الجذور ، وكيف ستستأصل . وكما نرى ، فان الكاتب يقترب من القارىء ، ويبحث معه عن قتام التجربة ووضوحها . وهو يحقق ذلك بسبب وعي موضوعي ، يلغي ذات الكاتب في الكتابة ، ويمحو حضوره في النص ، ويطمح الى بناء صورة موضوعية للواقع الفلسطيني . لهذا فان الواقع المكتوب لايبدأ من الواقع المرئي ، ولا يذهب في الزمان المتدرج او المستقيم ، بل يعود الى معنى التجربة في جماعها ، ويحاول ان يمنحها بناء ادبيا (متخيلا) يغري بقراءات متعددة او يسمح بتعددية القراءة .

متخيل الواقع في الادب سؤال ، ودعوة الى الحوار والمساءلة ، اي انه اتهام لجواب حاضر . ومتخيل « إميل » دعوة الى قراءة تاريخ قائم فينا ، ومراجعة لاجابات كنا ـ وربما لانزال ـ نعتقد انها صحيحة ، وبما ان دعوة « اميل » تعتمد المتخيل سؤالا ، فان دعوته تترك الاجابة مطلقة السراح . ويمكن ان نقول : ان الفضاء الادبي الذي انتجه إميل حبيبي يطرح علينا اسئلة جديدة ، ويطالبنا بتبديد الالتباس ، والقاء الضوء على اسئلة كنا لانعتقد بوجودها . مع ذلك ، فان « المتشائل » لايحاور الوعي الفلسطيني فقط ، بل « يحاور » الاحتلال الاسرائيلي ايضا ، واذا كان حواره الاول ينزع الى مساءلة الوعي الفلسطيني ، فان « حواره » الثاني والمستحيل يقوم على نفي الاحتلال ، وتحديد موقفه منه . في حدود هذا « الحوار » المعقد والمركب ، انتج اميل شكله الأدبي ، الذي يرفض الاجابات الجاهزة والقراءة اللصيقة بها ، ويرفض كل وعي رهين لاقانيم الفكر القاصر والتربية الاستبدادية .

تتوارى هجنة « المتشائل » في ضوء القراءة المتحررة من عقال التربية الاتباعية ، التي تدرك ان الشكل الادبي لايقرأ في « ظلام » المرجع الجاهز ، ولا يقاس بمثال فرضته التعاليم المدرسية التي تفصل الادب عن الحياة ، بل يقرأ في حركة الحياة الاجتماعية التي ترفع اشكالا وتسقط اخرى . وهذا يعني ان الشكل « الهجين » يستوي في قراءة تتحلل من « عادات القراءة » ، وتتحرر من قيود كل تربية تبشر بالركود والمراوحة ، ورفض الشكل الراكد في حقل الادب يتضمن في منطقه الداخلي رفض جملة العلاقات الاجتماعية التي تنادي بـ « وحدانية الشكل وتأبيده » .

يبني « إميل » عمله الادبي في حيز العيش الضيق وفي رحاب الدفاع عن الوطن ، ويقارب الكتابة الروائية في زمن « خاص » ، محكوم بالاحتلال ، ومحاصر بالقيود والاحكام الضبابية . وتجربة الاحتلال والغربة في الوطن تستلزم شكلا ادبيا يرسم سمات زمانه ، وتلزم الكاتب بالابتعاد عن الاشكال الادبية القائمة كي يعثر على شكل يحتضن سمات زمانه ، اي ان شرط الاحتلال ووعيه يوائم بين تميز التجربة وتميز الشكل الادبي الذي يكتبها ، ويجعل من الشكل موقفا من واقع ، ومرآة لتجربة . يقترب الشكل ، اذن ، من زمانه، يدخل فيه ويخرج ، كي يشخص هذه الوحدة المتناقضة التي يدور فيها صاحب الارض ومغتصب الارض . والشكل هنا ، هو الساخر في دلالته المزدوجة :

يحاور صاحب الارض ، ويناهض مغتصب الارض . ولكن لماذا يلجأ « إميل » الى هذا الشكل الادبي الساخر ؟

الشكل الساخر نقد ونقد ذاتي ، يستعيد مساحة التجربة الفلسطينية ، ويكتب فيها عن زمن نما فيه الوهم وربا ، ثم يعود الى زمن آخر في ذات المساحة فيشهد فيه على سقوط الوهم او ما يشبه السقوط . وعندما يسقط الوهم فان حامله لايعيش حزن التجربة فحسب ، بل يعود الى ذاته ويرى حجمها الحقيقي بلا غيوم او تقديس ، وفي غياب المقدس يدرك الواهم تناهيه ، ويذهب في سخرية كاملة ، يسخر من ذاته في الماضي ، ويسخر من الشرط الذي انتج القداسة ثم طردها . ينفي الشكل الساخر ، اذن ، كل مقدس ، ويتعامل مع اليومي والمادي ، ويذيب المقدس مهما سما في سطور الضحك والضحك الاسود . **والضحك من التاريخ سؤال ، اما الضحك الاسود فبحث عن اجابة ناقصة لسؤال ناقص .**

اذا كان الساخر يستبين نقدا في دلالته الاولى ، فانه يستجلي في دلالته الثانية شكلا ادبيا مقاتلا : يسخر من واقع الاحتلال وينفيه ضاحكا ، والنفي الساخر هو تجاهل العارف ، وهو الابتعاد عن المرئي كي يصبح اكثر وضوحا ، وهو الاشارة الى استحالة الحوار بين صاحب الارض ومغتصبها . فالحوار يقوم بين طرفين يمكن مصالحتهما ، اما عندما يدخل الطرفان في صراع حتى الموت ، فان الحوار يفقد معناه ، او يستمر كحوار يثبت استحالة الحوار ، مع ذلك ، فان الساخر يشب عن المنطق ويتعامل مع الحوار المستحيل ، ويحاول مصالحة الاضداد ، لكن الحوار المستحيل لاينتج الا الضحك ، ومصالحة الاضداد لاتثبت الا كثافة الجدار الذي يحجب الصوت بين المتحاورين ، وعندما يستمر الحوار المستحيل بين طرفين بينهما جدار ، فان الضحك يطفو فوق القول ، ثم يغدو أسود حينما نعلم ان حوار احد الطرفين لايعني الا الصمت ورفض اي حوار .

عن الأنا التي تراجع ذاتها ، وعن مستحيل الحوار ، يكتب إميل حبيبي ، وينتج بنيانا ادبيا ساخرا ، اقول بنيانا ، لان الساخر يتحقق ، او يكاد ، في رسم الشخصية ، وفي علاقاتها مع الشخصيات الاخرى ، وفي استعمال اللغة وتوظيفها كي توائم الفعل الذي ترسمه . فالشخصية تعبير عن الانسان المضطهد الذي لا يحاور بالوجه بل بالقناع ، والقناع يطلق الضحك ، لكن الوجه حينما يظهر ، يكبح هذا الضحك ، ويقول لنا : ان الضحك في زمن الاحتلال يتسم بالالتباس ، وينوس بين المأساة والملهاة ، او يبدأ « ملهاة » ثم ينتهي مأساة . انه ضحك الشخصية المضطهدة التي تثبت ذاتها بالنفي . وفي هذه الحدود يتجلى « المتشائل » شخصية تركيبية تمثل الفردي والجماعي ، تمثل « المفهوم التاريخي » وتقترب من الشخصية التجريبية في مسارها التاريخي . وتصبح اللغة في هذا الاطار لغة ساخرة ، لغة ايقاعية ، متقطعة ، ميكانيكية ، ترسم في ايقاعها المتماثل ، تماثل حركات الشخصية الساخرة التي تعطي ذاتها منذ البداية ، ولا تعرف التطور ـ وتظل على ما هي عليه من بداية الرواية الى نهايتها . ومن اجل ان يحقق ايقاع اللغة ايقاع الفعل الساخر ، يعمد « إميل » الى الجناس والطباق واختراع الكلمات ، ويختبر كل امكانات اللغة ويخبر عن خصبها [(١٥)]

لما كان تميز الرواية هو تميز الشرط التاريخي ـ الاجتماعي الذي ينتجها ، فان صاحب « المتشائل » سعى الى ذلك التميز ، وحققه ، او كاد ، مستعينا بالثقافة الشعبية ، ومستعيدا بعض عناصر « المقامة » ، بل يمكن ان نقول : إن « إميل » حاول ان يمزج بين الذاكرة الشعبية في الحاضر والماضي ، وان يمزج بين هذه الذاكرة وذاكرة الشعوب الاخرى ، ان لم يكن سعى الى الاستفادة من كل ذاكرة عاشت زمن الاضطهاد وكتبت عنه . ان احتضان رواية « اميل » لواقعها التاريخي ، وقدرتها على التقاط ما هو جوهري فيه ، وربطها ثقافة الحاضر بثقافة الماضي ، ومزجها بين الثقافي المحلي

والكوني ، جعل منها رواية متميزة ، لاتصف الوضع الفلسطيني فحسب ، بل تصف كل شرط يعيش فيه الانسان مضطهدا .

الجبل الصغير : سقوط القديم والكتابة الجديدة :

يرسم الياس خوري في « الجبل الصغير » لحظة الحرب واندثار مجتمع وتشظي علاقاته الاجتماعية . لايكتب عن لحظة الصراع الاجتماعي ونزوعها ، بل يذهب في النزوع الذي يعلن تفجر الصراع ، ويخبر ان ماضي المدينة قد استراح في ضمير التاريخ ، وان جديد الحركة الاجتماعية لايكتب الا بلغة جديدة تنتمي الى زمن الاندثار ، وتنأى عن كتب سقطت تحت نثار ما كان قائما في زمن مضى . في هذا الحيز تستبين كتابة الياس خوري ككتابة قائمة في نزوع زمانها ، تتكون في لحظة الانفجار وترسمه ، وتساير الانفجار وتسبقه كي تشير الى بديله الغائب ، وتستبين كعلاقة ثقافية جديدة في ثقافة لم تتكون بعد . وفي حضور الانفجار وغياب بديله وثقافته ، تجيء كتابة « الجبل الصغير » محاصرة بين زمنين ، زمان توارى وآخر لم يولد بعد ، اي تجيء محددة بزمن الانهيار وبزمانها الغائب .

يحدد زمن الانهيار علاقة الكتابة بالتاريخ الذي تكتبه ، وبالتاريخ الذي انتجها ككتابة ، ويحدد علاقتها ايضا بالكتابة المسيطرة في الحقل الاجتماعي المنتثر . وفي هذا التحديد يتراءى جديد « الجبل الصغير » ، الذي يبتعد في شكله ومعناه عن اتباعي الكتابة المشروطة بزمن ينهار ، وتتراءى الكتابة ايضا معلقة بين زمنين احدهما يغيب في الرماد ، وثانيهما زمن غائب ومعاق ومنفتح على المستقبل . وبسبب غياب المستقبل وحضور الكتابة التي تشير اليه **يبدو « الجبل الصغير » مساهمة في تأسيس كتابة جديدة تربط التحولات الاجتماعية بالتحولات الادبية : نزوع الواقع الموضوعي في الكتابة يتوافق مع نزوع الكتابة الى واقع ادبي جديد .**

عندما ترتبط الكتابة بزمانها الغائب ، فان قراءة الحاضر تجعل منها مشكلة وترى فيها نصا لاغزاً ، وهنا تظهر نفس الاسئلة التي طرحها عمل اميل حبيبي ، او الاسئلة التي يطرحها كل عمل جديد لايتوافق مع الثقافة المسيطرة في زمانه . ان جديد الكتابة في « الجبل الصغير » هو جديد الحرب مكتوبا ، لكن هذه الكتابة لاتعثر دائما على قراءتها الموائمة ، لان الحرب التي تبرهن على سقوط الماضي لاتستطيع بالضرورة انتاج قراءة جديدة متحررة من اسار الماضي الذي تهدمه . **وفي علاقة اللاتناظر التي تحكم فعل الحرب بشكل قراءتها يظهر عمل « الياس خوري » منفتحا على المستقبل ، او يظهر كممارسة كتابية ترتبط بالكتابة المستقبلية التي تتكون ببطء في حصار الحاضر .**

ان اشكال النص الطليعي هو شكل علاقته بالمساحة الثقافية التي كتب فيها ، وبالمعايير الادبية المتداولة فيها . وبهذا المعنى يغدو « الجبل الصغير » عملا اشكاليا لأن المعايير الادبية التي تتوافق معه ما زالت غائبة ، او لنقل ان معاييره القائمة فيه كنص لم تجد بعد شرعيتها النظرية في المساحة الثقافية المحيطة به . بهذا العمل من حيث هو نص أدبي ، يبتعد عن كتابة ما **قبل** الحرب ، ويرتبط بالآثار التي أنتجتها الحرب في حقل الكتابة ، لأنه لايكتب **عن** الحرب بل ينكتب **في** الحرب ، ويتقدم كمعادل كتابي لها ، اي لايرسم لحظة انهيار العلاقات الاجتماعية بلغة سابقة عليها ، لكنه يدخل في لحظة الانهيار ويبحث فيها عن كتابة جديدة تختلف عن تلك الكتابة التي ذهبت في تيار الانهيار .

كل نص ادبي حقيقي يدخل ويخرج منه ، يدخل فيه ويرسم الجوهري فيه ، ثم يخرج منه

من حيث هو نص له زمانه الخاص ، وهذا الزمن الكتابي يساوق زمن الواقع ويتأخر عنه ويسبقه ايضا ، اي ان الكتابة الحقيقية ترسم جملة الوقائع التي اتت الى الواقع الراهن وتلتقط فيه جملة الوقائع المتصارعة التي ستؤدي الى واقع اخر . لهذا فان « الجبل الصغير » ينوس في لغته بين الواقع المنهار وبين زمن لم يأت ، او ينوس في زمن واحد متناقض يشير الى زمن الماضي ويشير الى زمن المستقبل الذي لم يتراء بعد . ولكل زمن لغته ، او كل زمن هو لغته ، ولغة ما توارى تختلف عن لغة ما لم يتكون بعد ، والماضي محدد المعالم والمستقبل في « ضمير الكتابة » . ان تناقض الواقع الذي يرسمه « الجبل الصغير » عكس نفسه عليه ، وجعل هذا النص يحمل في سطوره لغتين وملامح عالمين مختلفين ، اي ان « الجبل الصغير » في زمانه الادبي الخاص يحمل ازمنة الواقع المختلفة ويوحدها في زمن واحد هو زمن الكتابة التي تشير في مستويات لغتها الى هذه الازمنة .

يستعيد « الجبل الصغير » في مستوياته المتداخلة زمنا مضى ، ويرسم انسان ذلك الزمن الغارق في اوهامه واحلامه الهشة ، او الغارق في حلم ـ واهم لاتتكشف حقيقته الا عند وصول لحظة الغرق الحقيقية . وفي ذلك الزمان « الحالم » تبدو اللغة مستقيمة ، ويبدو الانسان ذاتا حرة مستقلة ، تعتقد انها سيدة نفسها وسيدة هذا العالم ، دون ان تدري ان ذلك « العالم الحر » والطليق سيوصلها بعد حين الى ضفاف الانهيار الكامل . عندما يكتب الياس خوري لحظة الماضي في « جبله » فانه يقترب من اللغة الوصفية ، الخطية ، التي تماثل او تكاد لغة ذلك الزمن المستقيم الموهوم ، وفي هذه اللغة وذلك الزمان يستعيد شخصيات واسماء او شخصيات بأسماء تحكي اوهامها وافكارها وحياتها الفردية « المستقلة » . اما عندما يصل « الياس » الى لحظة الحقيقة ، والحرب حقيقة كبرى ، فانه يدخل في لغة ثانية ويتعامل مع « شخصيات » أخرى . تأخذ اللغة في زمن وتهتك العلاقات الاجتماعية ايقاعا خاصا ، يساوق ايقاع الحرب ويرسمه . لانتحدث هنا عن « تفجر اللغة » الزائف ككتابة وكمفهوم ، بل نتحدث عن اللغة الفنية التي تغير علاقاتها كي تصبح قادرة على انتاج اللحظة التي تكتبها ، ولغة « الياس » هي هذه اللغة ، رغم جموحها الشعري احيانا ، لغة متدفقة ، ملتبسة ، لاتعطي المعنى الا على مسافة ، لان المعنى في لحظة الحرب يشب عن اللغة ، ويستقيم في دلالته الحقيقية في ركام الدمار اليومي . تنتقل اللغة في « الجبل الصغير » من الشكل التقريري الى شكل طليق ، الى شكل لم يتشكل بعد ، ان لم يكن ينوس بين الحضور والغياب : « منذ ثلاثمائة عام كان الفتى النحيل ورقة مرمية على الشاطىء التقطها عابر السبيل ووضعها في جيبه » .

اذا كان الانسان الذي يحمل اسما ووجها يظهر للعيان واضحا في زمن الهدوء ، فان سديم الحرب وهدير الطلقات يلغي الاسماء ويسرق الوجوه ويقذف الانسان في كل سديمي آخر مرعوب ، لهذا تلتغي الانا الواضحة في زمن الحرب في سطور « الجبل الصغير » ويتحول الانسان الى علاقة في جملة علاقات ، ويضيع صوته في اصوات اخرى ، إي تغيب صورة الفرد ـ البطل التي كانت تبشر بها ايديولوجيا الوهم ، ويظل في الصورة بطل واحد هو الحرب التي لاتتعامل مع اشخاص بل مع نثار اجتماعي يتشكل ويعاد تشكله في رعب الحرب وازيزها القاتل . وهكذا ، فان الياس خوري ، يتعامل في نصه الادبي مع واقعين ، ويمسك بتناقضهما ، ثم يقذفهما في زمن مفتوح قادم لانعرف منه الا بداية اولى تطفو وتغوص في سديم الحرب .

* اذا كانت قراءة النص تعيد تنضيده الى مستويات ، فان النص في ذاته لايتكون من مستويات متوازية ، انه شيء آخر ، ولانه « آخر » فان المستويات فيه تغيب في مستوى واحد يسمح بأكثر من قراءة ، وهذه القراءة هي التي تعيد توزيع النص الى مستويات . لهذا ، فعندما نتقرى نص الياس خوري فاننا نجده محكوما ظاهريا بمستويين ، يعود احدهما الى ذاكرة الكاتب ويعود الاخر الى ذاكرة

الواقع . في ذاكرة الكاتب تنكسر الازمنة ، وتختلط الامكنة ، وتترمز الوقائع ، وتدخل الوقائع في الرمز . تستجلي الذاكرة في زمانها المنساب طليقة ، تقترب من الواقع وتبتعد عنه ، ثم تذهب في لغتها الخاصة المعمورة بالألوان . اما ذاكرة الواقع فتشير الى تاريخ المدنية والى زمن « التجارة والانفتاح على الغرب » ، اي ان ذاكرة الواقع ترقد في الماضي ، في زمان وحيد ، اما ذاكرة الكاتب فتجـول في مسافة بلا بداية ولا نهاية . مع ذلك فان « الجبل الصغير » لايحمل ذاكرتين الا ظاهريا ، انه يحمل ذاكرة واحدة ، واذا حذفنا كلمة « الذاكرة » التي لاتقول شيئا كثيرا ، فاننا نقول : **إن عمل الياس خوري يحمل كتابته الادبية التي لاترسم الواقع في زمانه المستقيم بل ترسمه في حركة تناقضاته التي ترفض كل حركة مستقيمة** . يوصلنا هذا القول مباشرة الى المعنى الادبي لـ « الجبل الصغير » الذي يربط تجربة الكتابة بالتجربة الاجتماعية ، والتجربة تعني ممارسة الواقع ، والدخول في علاقاته ، ومراكمة الملاحظة والخبرة ، ومحاولة ادراك السببية التاريخية والاجتماعية التي تحكم حركة المجتمع ، ودراسة الممارسة الادبية القائمة وتقصي حدودهما ، لمعرفة مواءمتها او عجزها عن رسم جديد المجتمع . وفي هذه الحدود ، فان المسافة القائمة بين التجربة الاجتماعية والكتابية من ناحية ، وبين التجربة الكتابية المسيطرة والتجربة الكتابية المطلوبة من ناحية اخرى ، تجعل كل كتابة جديدة تفرض مغامرتها المشروعة ، وتلجأ الى حقل التجريب والمخاطرة . وفي ضفاف التجريب والمغامرة اعطى « الياس » لغتـ « ـه » الباحثة عن شكلها المفقود ، وبنى لامركزية الفعل الروائي ، التي تقصي كل مركز الى الهامش ، لان المركز في العلاقات الاجتماعية لاوجود له ، واقترب من ديالكتيك الفعل الاجتماعي في سيرورته المفتوحة ، والتي لاتستقيم روائيا الا في حكاية بلا مركز ، حكاية بغيرها تبدأ ، وتفضي الى حكاية اخرى ، او لنقل انها « حكاية بلا بداية وبلا نهاية » ، كتابة متحررة ، تحرر لاتمليه الاخلاق ، بل يكتبه واقع المجتمع في صراعه المتجدد البعيد عن اية غاية نهائية .

ان علاقة الكتابة بالفعل الاجتماعي ، تجعل البحث عن الشكل محاولة مستمرة لامتلاك ذلك الفعل ، وتجعل من سيرورة الشكل نظيرا لسيرورة المعرفة ، التي تتطور باستمرار ، دون ان تصل الى معناها المطلق ، وعندما يحقق الشكل مساره ، اي منطقه التاريخي ، فان المعيار اللاتاريخي يجعل من هذا الشكل حقل رفض وموضع التباس . وبهذا المعنى ، فان « الجبل الصغير » عمل ملتبس لانه ينزع الى احتضان لحظته التاريخية في شكل غريب عن الكتابة المسيطرة ، وبعيد عن « اشراق الكاتب » الواهم ، الذي يماثل بين الالتباس والكلمات الغامضة . واخيرا فان « الجبل الصغير » ، رغم جموحه ، هو نموذج الكتابة المعمورة بالالتباس و« الملوثة » ببعض « الاخطاء الاصيلة » .

اشارات

١ - P. MACHEREY :«Pour une theorie de la production littèraire». Maspero- 1971. – p : 83- 87.

٢ - ART et Science :«De la Crèativitè». 10- 18- 1970. p: 107.

٣ – T. Eagletor :«Marxism and literary criticism ». p : 67- 69 university of California press. 1976. -Esprit : Wo : 12-1974. p : 927-945.

٤ – «Le Roman contemporain ». (Actes et colloques no 8. Ed. Klinckseick 1971. p. 143-151.

٥ – W. Ben Jamin :«L'home, le langage et la culture » Ed. Deno'el- Gonthier- 1971. p : 137- 181.

٦ – R.L.C : Avril- Juin No 2- 1980. p. p : 133-150.

٧ – New literary History : v. V111. No : 1-1976 (Literary production and Reception) p.p : 107-125.

٨ – L.S.I : Brecht- le rèalisme- Automne- 1973. No 5 p.p: 3- 33.

٩ – R.L.C: op. cit., p. 137.

١٠ – L. ALTHUSSER : Pour MARX. p : 139 (Notes sur un thèatre materialiste).

١١ – La Nouvelle critiques. No. 105, Juin- Juillet 1977.

١٢ – G. luka'cs :ècrits de Moscou. Eds : Sociales- 1975 p. 81.

١٣ ـ المرجع السابق .

١٤ – H. MAYER : Brecht et la tradition. L'ARCHE 1977. p. 17.

١٥ ـ انظر دراستنا في مجلة « الطريق » ، العدد السادس ١٩٧٩ .

نزعة الخضوع في روايات نجيب محفوظ

حليم بركات

اعتمد في بحثي الاستكشافي (وهو جزء من دراسة اشمل حول رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية العربية) في ظواهر نزعة الخضوع كما تنعكس في روايات نجيب محفوظ منهجا يرتكز الى منطلقين اساسيين :

يتعلق المنطلق الاول بمفهوم للرواية يشدد عليها من حيث كونها منظورا اخر ـ مثلها مثل العلم والفلسفة ـ الى الحياة والانسان والمجتمع ومن حيث كونها نتاجا ابداعيا فنيا يعكس الواقع ويؤثر فيه في آن واحد . من هذا المنطلق يعتمد هذا البحث فرضية اساسية تعتبر الرواية العربية المعاصرة نتاجا فنيا يتفاوت بين الموقف الثوري الذي يتناول المجتمع على انه مغرب يحول الانسان الى سلعة اخرى في شبكة علاقات الاستغلال والقهر ، والموقف التوفيقي الذي ينكر التناقضات ويشدد على الانسجام ويرسخ ايدلوجية الطبقة الحاكمة . ان رواية التحول الثوري تصور المجتمع في حالة تناقض وصراع وصيرورة ، وتبرز علاقات الاستغلال والقهر ، وتلتزم بقضايا تحرير الانسان والمجتمع ، وتسهم في خلق وعي جديد . اما الرواية التوفيقه فتصور الواقع في حالة تكامل وانسجام وذلك من منظور الايدلوجية السائدة وتعمل على ترسيخ قيمها ومفاهيمها وانشغالاتها . وبين هذين القطبين يمكن تمييز عدة انواع من الروايات تتفاوت نوعيا او كميا من حيث قربها او بعدها من هذا القطب او ذاك[١]

ويتعلق المنطلق الثاني بمفهوم للاغتراب حاولت في دراسة سابقة ان احدد معالمه ومصادره ونتائجه بضوء التجارب العربية . قلت ان الاوضاع والبنى والمؤسسات والثقافة السائدة في المجتمع العربي المعاصر تغرب الانسان وتحيله الى كائن عاجز هامشي يعاني من القهر والاستغلال والافقار حتى في صميم حياته واحلامه . ثم تساءلت في هذه الدراسة كيف يمكن للانسان العربي المغترب (اي العاجز الهامشي في علاقاته مع المجتمع والمؤسسات والنظام العام) ان يحل مشكلة الاغتراب ويتجاوز اوضاعه المغربة ، فتوصلت الى وجود ثلاثة احتمالات اساسية : (١) ـ الهرب او الانسحاب من الواقع ، (٢) ـ والرضوخ اليه ومعايشته ، (٣) ـ والعمل على تغييره بالتمرد الفردي او الثورة عليه من ضمن حركة شعبية منظمة [٢] .

في هذه الدراسة اريد ان اركز على واحد من هذه الحلول الثلاث ، اي على نزعة الخضوع كما

تنعكس في بعض اعمال نجيب محفوظ الروائية . ويمكن ان يقال منذ البدء ان هذه الاتجاه السلوكي يطغى في اعماله اكثر مما يطغى اي من الاتجاهات الثلاث .

وقبل الخوض في موضوع الخضوع ، يجب ان نقول ان بعض الاعمال تعكس نزعة الهرب او اللا ــ مواجهة،وتعكس قلة منها نزعة التمرد التي تظهر اكثر ما تظهر في رأيي في رواية **اولاد حارتنا** ، التي تخبرنا ان التمرد الذي يحدث في فترات تاريخية نادرة وقصيرة ما يلبث ان يتحول الى خضوع او لا ــ مواجهة .

تتمثل نزعة الانسحاب من الواقع او اللا ــ مواجهة اكثر ما تتمثل في رواية **ثرثرة فوق النيل** التي يلجأ شخصياتها الى عوامة منعزلة فوق النيل هربا من الواقع فتمارس الادمان بشكل طقوسي وتدور فيما بينهم الجوزة فتدور حياتهم في حركة دائرية عبثية . وفي غيبوبة الدوار تمارس هذه الشخصيات ثرثرتها وهذيانها مظهرة اقل درجة ممكنة من الاهتمام بالمجتمع الا من حيث انه مصدر للنكات . هذه الشخصيات الهاربة لا تحب عملها ، فهم يؤدون اعمالا تافهة فقط للزرق ساعات محدودة ثم ينتقلون من جو « العمل الفاسد المقرف » الى جو « العوامة الطيب » حيث يسبحون في ملكوت الادمان ولا يتقبلون من الحديث الا السخرية والعبث . الدنيا لا تهمهم كما انهم لا يهمون الدنيا في شيء . ولا يزعجهم ذلك بتاتا « ما دامت الجوزة دائرة » .

وفيما يتعلق بنزعة الخضوع تعاني شخصيات محفوظ اكثر ما تعاني من العجز فهي تجد نفسها دائما في حالة حصار وليس من مجال امامها غير معايشة اوضاعها والانسجام مع واقعها والخضوع لجلاديها والتقيد بتعليمات النظام ، ولكي تتمكن ان تنسجم باقل شعور ممكن من المعاناة تعتنق ايدولوجية قدرية ميتافيزيقية تسويغية .

لا يقتصر هذا التحليل لواقع الانسان في المجتمع المصري على محفوظ فقد تناولته باسهاب اعمال فنية ودرسات اجتماعية عدة . يصف حسين فوزي في كتابه **سندباد مصري** الشعب المصري بانه شعب وديع رغم انه مغلوب على امره ويتساءل حول سر نزعة الصبر والوداعة عند « الشعب المصري طوال هذه الاجيال والقرون وهو يعاني الضيم والجور »[٣]. يرى حسين فوزي ان الشعب المصري « مثال رجل الاستقرار والسلام ، ومع ذلك لم يمنح السلام والاستقرار في تاريخه الا قليلا » ، « وان المصريين استكانوا ورضوا بالذلة والخنوع » (ص ١٤٩) . ومع ان حسين فوزي لا يفسر هذه الظاهرة ولا تتحول في ذهنه الى هاجس وجداني ، الا انه يحدثنا عن علاقة الشعب بحكامه ، فليس من « كان يجسر على ذكر الحكام بغير الخير » (ص ٩٦) ، وكل مواطن « خرج من الدائرة خطفوه ، ومن الحياة اعدموه » (ص ٦٤) .

وتنعكس هذه الظاهرة حتى في بعض اعمال الكتاب التقدميين تاريخيا.تشير رواية **الارض** لعبد الرحمن الشرقاوي الى ان لسان حال الشعب كان : « خلي الحكومة تتحكم واللي في القلب في القلب » ، و « السن يضحك والقلب مليان » (٤) . وفي مسرحية **الجنس الثالث** ليوسف ادريس ، نجد الاشخاص يتحركون بارادة خارج ارادتهم ، فهم مسحورون ترتب حياتهم ومواعيدهم لهم من قبل قوى خارج حياتهم وفوقها وضدها . لذلك ينتهي بهم العجز الى الخضوع فتخاطب إحدى الشخصيات نفسه ، « ميت مرة يثبت لك ان ما فيش فايده من التمرد ما دام بينتهي بالخضوع انت بتواجه قوى اكبر منك ومن عملك . اخضع امتثل.واخضع »[٥].

وتتضح نزعة الخضوع في اعمال نجيب محفوظ ربما اكثر من اية اعمال ادبية مصرية اخرى ، فهي تصور الانسان كائنا منفعلا في عالم ليس من صنعه بل هو خارج وجوده وفوقه وضده . ان

الاشياء تحدث له ولا يشارك في صنعها ، فانشغاله الاساسي هو الامتثال والانسجام .

في رواية زقاق المدق ، يحول الشعب غضبه عن مصدر تعاسته الى ذاته بالذات ويحكم على نفسه باحساس ديني مغرب ، «اذا كنا نذوق اهوال الظلام .. فهذا من شر انفسنا »(٦) ، وهو يستجيب لرضوان الحسيني (وهو اكثر شخصيات الرواية ايجابية » الذي يدعوه الى تقبل اوضاعه بقوله، « لا تقل مللت ! الملل كفر .. ولا تتمرد على صنع الخالق.لكل حالة من حالات الحياة جمالها وطعمها .. صدقني ان للالم غبطته ولليأس لذته وللموت عظته ، فكل شيء جميل وكل شيء لذيذ »،(ص ٧٥) وتنتهي رواية زقاق المدق باصرار الشيخ درويش ، « والله لاصبرن ما حييت » ، و « استوصى المدق بفضيلته الخالدة في النسيان وعدم الاكتراث » (ص ٣١٢)

ولا تختلف اعمال محفوظ بعد ثورة ٢٣ تموز (يوليو) عن اعماله السابقة من حيث تأكيدها على نزعة الخضوع . تعود رواية اولاد حارتنا لتخبرنا ما يلي : « اعتاد الناس ان يشتروا ... الامن بالخضوع والمهانة ولاحقتهم العقوبات الصارمة لادنى هفوة في القول او في الفعل بل للخاطرة تخطر فيشي بها الوجه » (٧) . ويصبر الشعب رغم كل ما يعانيه ولسان حاله يقول ، « على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى الهم صابرون نتطلع الى مستقبل لا ندري متى يجيء .. ولله الامر من قبل ومن بعد » (ص ، ٨٧) . وعندما يشتد الكرب يؤكد الشعب ، « المكتوب مكتوب » رغم انه يدرك للحظات عابرة ان « التسليم هو اكبر الذنوب جميعا » (ص ٤٧٦) ، ويسقط صمته على الله عندما يصرخ من اعماقه اليه، « حتى متى تلازم الصمت والاختفاء ، ووصاياك مهملة»(ص ٤٧٥) . هذا هو صراخ المغلوبين على امرهم . انه صراخ اتكالي ، « ربنا على المفتري » و « ربنا على الظالم » وحتى ينتقم الله او يتحرك لانقاذهم،« بدا المستقبل قاتما .. وبدا انه لم يبق لهم الا الخضوع » (ص ٥٤٨) . وتنتهي رواية اولاد حارتنا كما انتهت رواية زقاق المدق ، فتحمل الناس « البغي في جلد ، ولاذوا بالصبر . واستمسكوا بالامل ، وكانوا كلما اضربهم الفسق قالوا : لا بد للظلم من آخر ،ولليل من نهار ، ولترين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب » . وخلال هذا الانتظار العبثي ، يضحك اهل الحارة ، « ومن عجب ان اهل حارتنا يضحكون ! علام يضحكون ؟ انهم يهتفون للمنتصر ايا كان المنتصر » (ص ١٣٦) .

وتنعكس نزعة الخضوع في رواية السمان والخريف فتحاول شخصياتها ان تنسجم رغم شعورها بانها منفية وملاحقة ومهما بذلت من جهد كي تشغل نفسها عن نفسها وواقعها . قد تمثل سلوى في السمان والخريف مصر نفسها اذ تنتقل بانقلاب ٢٣ تموز (يوليو) ١٩٥٢ من ايدي الارستقراطي عيسى الى ايدي البرجوازي حسن ، فيما يبقى فقراء مصر يكافحون عبثا فهم مصر ولكن مصر ليست هم . انهم لا يملكون انفسهم كما لا تملك مصر نفسها وهذا هو الاغتراب في جوهره . تماما كاسراب السمان يتهاوى الفقراء « الى مصير محتوم عقب رحلة شاقة مليئة بالبطولة الخيالية » (٨) . وخلال كل ذلك ، لم يجرؤ احد « على الافصاح عن مشاعره السياسية .. ولما كانت السياسة جزءا لا يمكن اهماله في اي اجتماع فلم يروا بدا من النفاق فنوهوا بالاعمال التاريخية المذهلة » التي انجزها النظام (ص ١٢١) وكلما نافقوا كلما ازداد شعورهم بالحاجة الى مسكن ، « ومن اضناه الالم خليق بان يرحب بالمسكن وان يكن سما » (ص ٨٣) . وينتهي المسكن بالعاجزين للانسجام مع عجزهم، فتقول إحدى شخصيات ثرثرة فوق النيل « لاننا نخاف البوليس والجيش .. والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الأمر الى الا نخاف شيئا » (٩) . ويؤكد عثمان في رواية الشحاذ ، « ولكن ثبت لي انه اذا قذف بنا الى الجحيم فاننا حتما سنعتاد ونألف الزبانية » (١٠) .

وحين لا ينفع المسكن ويصعب اعتياد الجحيم ، يكون التحصن بالصمت وتستنبط وسائل

جديدة كما يظهر لنا في رواية **اللص والكلاب** حيث يصب سعيد مهران « ماء باردا على جوفه المستعر كي يبدو مسالما اليفا فيمثل دوره المرسوم كما ينبغي (١١) » . ويستخلص هو القادم من السجن ان « العاقل من اتعظ » ، وانه « من النحس ان تهاجم رجلا خطير الشأن » ، وانه « لن يجيء من الكلام الا وجع الدماغ » .

ويردد نجيب محفوظ على لسان ابراهيم (وهو مجند محارب في الجيش) في رواية **حب تحت المطر** ما كان ردده على لسان عثمان في رواية **الشحاذ** : « اصبحت اؤمن بان الانسان يستطيع ان يعيش في الجحيم نفسه وان يألفه في النهاية » (١٢) .

هذه هي بعض التعبيرات عن نزعة الخضوع كما وردت في بعض روايات نجيب محفوظ ، ومن الممكن ايراد تعبيرات اخرى في هذه الروايات وغيرها منذ بدأ يكتب حتى الوقت الحاضر . فيها جميعا ينتظر الشعب الانقاذ من الخارج ويتطلع الى تحسين اوضاعه عن طريق ممارسة لعبة النظام انما عبثا المجتمع مغلق ، ويصبح الرضوخ طريقة حياة لدى الشعب وفيما يفشل الشعب في تجاوز عجزه ينجح البرجوازيون على حساب المحرومين مستعينين بالفتوات والشعراء والعلماء . في **اولاد حارتنا** يتحول « عرفة » (يمثل المثقفين) الى آلة رهيبة لاستذلال الشعب بتسليمه سر علمه للناظر . وتحول الاتباع النافذون «لجبل»و« رفاعه »و « قاسم » الى طبقة جديدة لها حقوقها وامتيازاتها وفتواتها ونظارها . بذلك يكون المنقذون قد انتهوا اسيادا ، وتعود الحقيقة المرة الى سابق عهدها : » في حارتنا اما ان تكون ضاربا ، واما ان تكون مضروبا » (ص ٣٤٣) .

بكلام اخر ، وكما تعلن الحقيقة المرة في مكان اخر في الرواية ، « في حارتنا اما ان يكون الرجل فتوة واما ان يعد قفاه للصفع » (ص ٣١٥) .

وحيال ذلك ، ماذا يكون دور الشعراء ؟ يلجأون في **اولاد حارتنا** الى المقاهي ويثيرون في المعدمين الحنين الى الماضي ويربطونهم بالتراث اي بمآساتهم ، « فلا يرون الا عهود البطولات ... ويتغنون بمزايا الناظر والفتوات » (ص ١١٧) . وبذلك يتحول الشعر الى غناء حزين مليء بالآهات . وفي حالات الوعي النادرة يتبين واضحا ان « الشعراء اكذب الكذابين ... الشاعر يريد ارضاء السامعين باي ثمن ... بل يريد ارضاء الفتوة » (ص ٢٢٧) .

وينشغل المعدومون عن مستقبلهم بالكفاح اليومي المرير من اجل تأمين مجرد الاستمرار على هامش الوجود وفي معاناتهم يلجأون للماضي والتراث والعلاقات الاولية الوثيقة الحميمة في نطاق ضيق من الحب والكراهية ويحلمون بقدوم قائد منقذ لا يأتي . وعندما يأتي في فترات تاريخية نادرة يعمل من اجلهم بدونهم فتولد معه وفي الوقت ذاته بذرة نهاية الرسالة . يقال ان الشعب كان في السابق الها (لا ندري متى) ولكنه بكل تأكيد مسخ قطا اسود داجنا في خمارة الطبقة البرجوازية .

فيما تبقى من هذه الدراسة ، نريد ان نؤكد عن اعتقادنا ان نجيب محفوظ قصد فضح نزعة الخضوع عند الشعب والاشارة الى مصادرها في النظام السائد المستبد ولكنه غلف نقده هذا بضباب كثيف دون مبرر فني .

ان اسلوب محفوظ ومنهجه الفني بالذات يعكس نزعة الخضوع التي تكلمنا عنها . نريد ان نظهر هنا انه لجأ الى اسلوب ظاهره الحياد والموضوعية والشمولية وباطنه النقد والفضح وذلك تجنبا للخطر . لقد تمكن بمنهجه الفني هذا ان ينتقد وان يحتفظ لنفسه بمسافة آمنة تقيه غضب النظام . وقد اتصف هذا المنهج الفني الذي يجنبه الحرج والاضطهاد بما يلي :

اولا ، يوحي اسلوب محفوظ الفني بانه فوق الانقسامات والاتجاهات المتصارعة في مصر

ويمثلها جميعا (تقريبا) في رواياته . ان هذا امر مستحب فنيا وعلميا واخلاقيا ، فمن الافضل فنيا ان تتمثل جميع الاتجاهات ويفسح لها مجالات التعبير عن نفسها بحرية واستقلال عن المؤلف،انما للمؤلف اسباب اخرى ايضا في اعتماده هذا الاسلوب المتعالي . يكشف لنا الراوي (الشخص المتكلم) في رواية **الكرنك** عن العوالم الداخلية لكل شخصية اخرى ويعرفنا بوضوح الى نزعاتها ومواقفها ومكنوناتها . اما الراوي وهو يمثل المؤلف فيظل مغلقا غامضا محتفظا لنفسه بمواقفه واسراره . وعندما يضطره الاخرون للمشاركة والتعبير عن ارائه ، يكلمهم متعمدا اسلوب التعمية فيما يتعلق بشخصه : « قلت مستترا بالعموميات » (ص ٥٢) .

ثانيا ، يتصف اسلوب محفوظ ، على الاغلب ، بالوصف الخارجي دون غوص الى الاعماق . في كتاباته نتعرف الى العالم الداخلي بطريقة غير مباشرة ولذلك تأتي كتابته نثرية عادية تخلو من الشعر والصورة المبتكرة والتوتر الناشىء عن التناقض الذي يحدث باستمرار بين الداخل والخارج .

ثالثا ، تتناول معظم روايات محفوظ فترات زمنية في الماضي بدلا من الحاضر المحرج . وعندما يعالج الحاضر يتجنب كما فعل انيس زكي في رواية **ثرثرة فوق النيل** المواجهة حتى في حالة الهذيان بفعل التحشيش،فيتوجه الى فرعون قديم بدلا من الحاكم الحاضر مستنطقا الحكيم « ايبو ــ ور » .

يستنطق محفوظ الحكيم « ايبو ــ ور » :

« ايها الحكيم القديم .. حدثني ماذا قلت لفرعون » ، فينشد :

ان ندماءك قد كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

.. ما هذا الذي حدث في مصر

.. ان من كان لا يمتلك اضحى الآن من الاثرياء

يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت .

.. لديك الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن اوامرك

وهل لك ان تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة

(ثرثرة فوق النيل ، ص ١٢٦ ــ ١٢٧)

بذلك يضع اللوم على المعاونين وليس على القائد .

رابعا ، يلجأ محفوظ الى استعمال نوع خاص من الرموز والاحجيات التي تساعد على تموية الحقائق اكثر مما تساعد على خلق مناخات فنية شعرية ايحائية . انه يستعمل الرمز التمويهي اكثر مما يستعمل الرمز الفني .

ان وظيفة الرمز التمويهي هو اخفاء اراء الكاتب واتجاهاته تجنبا للخطر ، ويكثر استعمال مثل

هذه الرموز في ظل الانظمة القمعية . تأتي الرموز عند محفوظ حكايات واحجيات نتيجة لرقابة ذاتية داخلية نشأت بدورها نتيجة لرقابة السلطة الخارجية . انها بذلك تختلف عن الرموز الفنية التي يلجأ اليها الكاتب ليس من اجل اخفاء ارائه بل من اجل شحن كتابته بطاقات شعرية ايحائية تشرك القارىء في عملية الخلق وتكثف التجربة الانسانية .

ان الرموز والحكايات والاحجيات عند محفوظ تخفي اكثر مما توحي او تكثف التجارب الانسانية . ولذلك تتمثل رموزه ليس بتجارب بل باشخاص او بقوى حسية . بكلام اخر ، ان رموزه اشارات حسية مرتبطة ارتباطا مباشرا لصيقا بمدلولاتها .

نستنتج من هذا الاستعراض لمضامين بعض كتابات محفوظ واسلوبه الفني ان الانسان وحتى المؤلف محاصر يمارس الخضوع والانسجام الظاهري في محاولة منه لتجاوز حالة العجز . وينخدع المتسلطون اذ يظنون ان الشعب معجب بهم فليس « عجيبا ان يعبد المصريون فرعون ولكن العجب ان فرعون آمن حقا بانه اله » (**ثرثرة فوق النيل** ، ص٢٥) . ويبقى ان الشعب مغترب يمارس « حياة وضيعة في ظل المطاردة » ويخاف باستمرار من الوقوع في المصيدة :

« نفكر ونتعب نقترح الفروض ، نجرب كل فرض ، نرتطم بالخطأ ، نعاود التفكير والتعب ، نقترح فروضا جديدة ، وطيلة الوقت نتلفت فيما حولنا بحذر ان يقبض علينا رجال الشرطة او يقتلنا رجال التنظيم ، وعاجلا او اجلا سنقع في المصيدة .» (١٣).

اشارات

١ ــ من اجل مزيد من التفاصيل حول مفهوم للرواية والتصنيف الذي اعتمدته راجع دراستي :

Halim Baraƙat, **visions of social Reality in the cantemporary arab novel,** washington, D. e: Gorgetoun university, Center for cantemporary arab studies, 1977.

٢ ــ من اجل مزيد من التفاصيل حول مفهومي للاغتراب ونتائجه راجع دراستي :

حليم بركات ، « الاغتراب والثورة في الحياة العربية » ، **مواقف** ، العدد الخامس ، السنة الاولى ١٩٦٩

٣ ــ حسين فوزي ، **سندباد مصري** ، القاهرة،دار المعرف ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ ص ٥١.

٤ ــ عبد الرحمن الشرقاوي ، **الارض** ، القاهرة : الكتاب الذهبي ١٩٥٤ ، الجزء الاول ، ص ١٥٧ ــ ١٥٨

٥ ــ يوسف ادريس ، **الجنس الثالث** ، القاهرة : عالم الكتب ١٩٧١ ، ص ٢٩ ــ ٣٠

٦ ــ نجيب محفوظ ، **زقاق المدق** ، القاهرة : مكتبة مصر ، الطبعة السادسة ، ١٩٦٥ ، ص ٦

٧ ــ نجيب محفوظ ، **اولاد حارتنا** ، بيروت،دار الاداب ، ١٩٦٧ ، ص ٧

٨ ــ نجيب محفوظ ، **السمان والخريف** ، القاهرة : مكتبة مصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٧ ، ص ٨٤

٩ ـ نجيب محفوظ ، **ثرثرة فوق النيل** ، القاهرة : دار مكتبة مصر ، الطبعة الاولى ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧

١٠ ـ نجيب محفوظ ، **الشحاذ** ، القاهرة : مكتبة مصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٦ ص ١٤٦

١١ ـ نجيب محفوظ ، **اللص والكلاب** ، القاهرة،مكتبة مصر ، الطبعة الرابعة ١٩٦٦ ، ص ١٠

١٢ ـ نجيب محفوظ ، **حب تحت المطر** ، القاهرة : مكتبة مصر ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٣ ، ص ٢٢

١٣ ـ عن قصة **موقف وداع** من مجموعة **شهر عسل** ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ص ١٧١

موقفان وطريقان: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل والبحث عن وليد مسعود

رضوى عاشور

يبدأ جبرا ابراهيم جبرا روايته **البحث عن وليد مسعود** (١) بعبارة ينسبها لبطلة تقول « تمنيت ان للذاكرة إكسيرا يعيد اليها كل ما حدث في تسلسله الزمني ، واقعة واقعة ، ويجسدها الفاظا تنهال على الورق » . وتكتسب العبارة دلالتها ليس فقط من تعبيرها عن حلم جبرا بل عن حلم الروائي عموما ، فاللهاث وراء « ما حدث » في محاولة للامساك والاحاطة به بتفسيره ونثره ، وتكثيفه وتجسيده ، وتجريده ، هو المحرك الاساسي للروائي . ولكن يبقى السؤال الفيصل : من أي منظور وبأية وسيلة يقدم الروائي ما حدث ؟ هنا تتشعب السبل وتتعدد الأجوبة تبعا للمواقف الفلسفية والمواقع السياسية وخصوصية التكوين المزاجي والقدرات الابداعية للكاتب .

وفي هذه الدراسة أتناول بالنقد والمقارنة عملين روائيين هما **الوقائع الغريبة في اختفاء ابي النحس المتشائل** (٢) (١٩٧٤) لاميل حبيبي **والبحث عن وليد مسعود** (١٩٧٨) لجبرا ابراهيم جبرا . وترتكز الروايتان على واقع التجربة الفلسطينية المعاصرة في ظل الغزو الاستيطاني الصهيوني .

تمتد التجربة المقدمة في **الوقائع الغريبة** من العام ١٩٤٨ الى ما بعد ١٩٦٧ ، اما **البحث عن وليد مسعود** فتغطي رقعة زمانية أوسع ، تبدأ من السنوات التالية لنهاية الحرب العالمية الاولى وتنتهي بعد أحداث ١٩٧٠ .

يقدم إميل حبيبي في **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** القوى الفاعلة والمتفاعلة داخل اللحظة الفلسطينية المعاصرة ، عبر مجموعة من الشخصيات يمثل كل منها قوة اجتماعية بعينها فلا تظهر شخصيتان لهما الدلالة الاجتماعية نفسها .

ويشكل مجموع العلاقات المتوازية والمتعارضة لهذه الشخصيات نسيج الواقع الاجتماعي في الرواية .

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا ،**البحث عن وليد مسعود** ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ .

(٢) اميل حبيبي ، **سداسية الأيام الستة ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل ، وقصص اخرى** ، دائرة الاعلام والثقافة ، م . ت . ف ، بيروت ١٩٨٠ .

هناك اولا سعيد ابو النحس المتشائل ، هذه الشخصية اللا بطلة الطريفة . انه ابن النحس والنكبة خرج من عباءتها وتعلم منها السير مع التيار وتعود سلبيته الى رغبة الاستمرار ولو بالتحول الى عميل للمؤسسة الصهيونية الحاكمة .

ولكنه رغم عمالته يظل يحتفظ بداخله « بالسر المدفون » الا وهو جوهره الاصيل ، انتماؤه الوطني . لذلك فهو حين يعشق لا يعشق الا يعاد الفلسطينية في المنفى ، وحين يتزوج لا يتزوج الا باقية الفلسطينية المحتفظة بجذورها في الارض ، وحين ينجب فلا ينجب الا ولاء الذي اراده « للدولة » ولكنه يصبح ، بثورته على الدولة ، ولاء للجذور وللسر المدفون .

وللابطل سعيد المتشائل نقيض يقابله هو البطل سعيد الذي يقدم لنا كملك متسربل بعباءة حمراء أرجوانية (هذا السعيد هو الفدائي سيد المشهد الفلسطيني وعباءة ملكه هي عباءة الدم التي اختارها) .

يساير سعيد المتشائل اعداءه ، ويعيش في الدياميس مؤثرا سلامة المشي بجوار الحائط « يختنق حتى لا يموت » اما سعيد الفدائي فعنيف يموت حتى لا يختنق . الأول هو « الندل » اما الثاني فهو سعيد « الملك » . ومع هذا فكلاهما سعيد ، وليس الاسم المشترك صدفة ، كلاهما ينتميان لسر الباقية المدفون ، وليعاد (حبيبة المتشائل وام سعيد الفدائي) ويعاد وباقية حالتان للشيء ذاته ، يعاد هي فلسطين في المنفى ، وباقية فلسطين في الاسر .

وينتهي الامر بسعيد معلقا فوق خازوق ، ولم ينقذه اختياره لدور « الندل » والخادم ، انه في مأزق تاريخي كفلسطيني في دولة اسرائيل ، مستعمر ومضطهد عنصريا ومستغل طبقيا . وليس سعيد وحده في مأزقه هذا « فمعلمه » يعقوب اليهودي البسيط الذي اتي الى فلسطين طمعا في الخلاص يجد نفسه ايضا معلقا فوق خازوق . وهو يقول لسعيد « كل وخازوقه وحيد . وهذا هو خازوقنا المشترك » (ص ١٩٤) هذا الخازوق المشترك هو دولة اسرائيل اذ يتضح الان لكل ذي بصيرة تاريخية انها عقدت المشكلة اليهودية ووضعت بسطاء اليهود ممن هاجروا اليها في مأزق حتى وان لم يع غالبيتهم ابعاده المأساوية . ويبقى المستفيد الفعلي هو الرجل الكبير ذو النظارة السوداء ممثل المؤسسة الصهيونية في الرواية .

ويتسم تحليل اميل حبيبي للواقع السياسي والاجتماعي بوضوح كبير ينعكس في تفاصيل الصورة التي يقدمها للقوى الفاعلة في اللحظة الفلسطينية المعاصرة . ورغم ان مركز الصورة هنا هو المتشائل اللابطل الا ان المشهد في مجمله يصور الحركة الملحمية لنضالات الشعب من ١٩٤٨ حتى ما بعد ١٩٦٧ .

هكذا يتحرك سعيد المتشائل بما يثيره من سخرية وهزل على خلفية حية من العذابات والبطولات والهجرة الجماعية ونسف البيوت والتسلل للعودة والصمود والمقاومة .

وماذا عن هندسة الشخصيات في **البحث عن وليد مسعود** ؟

من المؤكد ان هذه الهندسة تتم على اساس مختلف اذ لا يقدم الكاتب هنا الشخصيات في توازنها وتضادها كدلالة على قوى اجتماعية فاعلة ، بل كتعبير عن فروق فردية في التكوين المزاجي .

هناك اولا وليد مسعود بطل الرواية الذي يقدم لنا كنموذج للفلسطيني في المنفى ، تمتد جذوره في ارض الكدح الفلسطيني ويصبح في المنفى جزءا من النخبة المثقفة للبرجوازية العراقية . ويصور جبرا بطله في ضوء مثالي فيجعل منه شخصا كامل الاوصاف فهو قوي ووسيم تتهافت النساء عليه ، يجمع

العلم من اطرافه اذ درس الاقتصاد والفن واللاهوت ، يتقن عددا من اللغات ، مقبل على الحياة والمعرفة الى حد الشبق ، وهو رجل اعمال ناجح وكاتب ومفكر ، ثم هو فوق هذا كله يشارك في الثورة الفلسطينية .

اما باقي الشخصيات فتنتمي الى النخبة المثقفة من الطبقة الوسطى العراقية ، فمنهم المهندس والطبيب والكاتب والباحث والفنانة التشكيلية واستاذة الجامعة ، عالمهم واحد وان اختلفت مشاربهم ونواياهم وقدراتهم على تجاوز احباطاتهم او سقوطهم في العبثية او تشوه نفسياتهم نتيجة لهذه الاحباطات . وتتحلق جميع هذه الشخصيات حول وليد مسعود في حياته وبعد اختفائه وكانها وجدت لتبرز هذه الشخصية كوجود مختلف يتميز عنها ويفوقها . فلنسأل أنفسنا ما هي مشروعية الكاتب في ان يصنع من بطله النموذج المثالي وما الذي دفعه اصلا لفعل ذلك ؟ لعلنا نجد بعض الاجابة في سؤال تطرحه احدى الشخصيات حين تقول « هل تعتقد ان وليد مسعود كان فلسطينيا نموذجيا » ؟ ان تتبعا دقيقا للنص سوف يكشف لنا عن رغبة جبرا في ان يجعل من شخصية وليد مسعود وجودا استعاريا للشعب الفلسطيني في المنفى بتعدد طاقاته واستمراره في البناء والمناطحة رغم قسوة الظروف . هكذا يراه صديقه ابراهيم الحاج نوفل ، يرى فيه « ذلك الفلسطيني الرافض ، الرائد ، الباني ، الموحد (اذا كان لا مني ان تتوحد) ، العالم ، المهندس ، التكنولوجي ، المجدد المحرك للضمير العربي بعنف » (ص ٣٢٢) . ووليد مسعود في رأى صديقه هو روح الثورة وخميرتها . ولكن ليس هكذا فقط يريد جبرا لبطله ان يكون اذ انه يبغي خلق توازن بين الشخصية الفردية المتميزة لوليد مسعود ونموذجيته الفلسطينية . ومن هنا فان عيسى ناصر جار ابي وليد في فلسطين يرى فيه انسانا فذا ، عبقرية نادرا ما يجود الزمان بمثلها ، فهو يقول : « شعرت ان هذا المخلوق جاءنا خطأ ، جاءنا الى حيث ما كان عليه ان يجيء ، جاءنا وكان لا بد له ان يجيء ، جاءنا عاشقا ضالا غريبا ، ووحيدا ، رغم تهافت والديه عليه ، رغم تهافت الناس عليه ، رغم تهافت الدنيا عليه في غد قريب او بعيد » (ص ١٠٧) فليست غربة وليد اذن مجرد غربة الفلسطيني في المنفى او في الأسر بل هي غربة الفنان والعبقري (بمفهومها الرومانسي) .

ثم ليس هذان الوجهان لوليد مسعود الا جزءا من صورته الكلية التي تتعدد الناظرين اليها وزاوية الرؤية . هذا ما يريده جبرا ويؤكده مسار الحدث في الرواية وبناؤها . هكذا يظل وليد مسعود في نهاية الامر شخصية نعرفها ولا نعرفها ، تدعونا لفهمها وتستغلق على فهمنا الكامل لها وهذا ما سوف اعود لمناقشته تفصيلا .

ثم اتوقف امام سمتين مشتركتين لهما دلالتهما في كل من **الوقائع الغريبة و البحث عن وليد مسعود** . السمة الاولى هي اهتمام الكاتبين بترصد وتسجيل وتثبيت ملامح المكان والثانية هي الدلالة الرمزية للاسماء في الروايتين .

من المشاهد الفذة في رواية اميل حبيبي مشهد لجوء الناس وتجمعهم في جامع الجزار بعكا حيث يمطرون سعيد المتشائل بالاسئلة « نحن من الكويكات التي هدموها وشردوا اهلها ، فهل التقيت احدا من الكويكات » ثم « انا من المنشية ، لم يبق فيها حجر على حجر ، سوى القبور ، فهل تعرف احدا من المنشية » ؟ » .

« نحن هنا من عمقا ، ولقد حرثوها ودلقوا زيتها ، فهل تعرف احدا من عمقا ؟ » .

نحن هنا من البروة ، لقد طردونا وهدموها ، هل تعرف احدا من البروة ؟ وتتتالى الاصوات تنتسب الى القرى التي هدمت « نحن من الرويس / نحن من الحدثة / نحن من الوامون / نحن من المزرعة /

نحن من شعب / نحن من ميعار / نحن من وعرة السريس / نحن من الزيب / نحن من البصة / نحن من الكابري / نحن من أقرت » (٧٤) .

وليس الدافع وراء كتابة مشهد كهذا هو اثارة الوضع المأسوي للاهالي في تلك اللحظة من تاريخ فلسطين فقط بل هو ايضا تأكيد جذور هؤلاء الناس في الارض الفلسطينية بانتسابهم اليها . ونجد لهذا المشهد ذي الصفة الدرامية مرادفا له من حيث الدافع وان اختلف الاسلوب في المشاهد السردية التي يصف فيها جبرا الملامح الطبيعية والاجتماعية لبيت لحم والقدس . والكاتب في الحالتين يجد نفسه مدفوعا كمؤرخ للمكان وشاهد على هويته المكتسبة من الحياة الانسانية التي عمرته ، الى رصد ملامحه وتثبيتها ازاء ما يقوم به التجمع الاستيطاني الصهيوني من ازالة الملامح المميزة لفلسطينية الارض بنسف البيوت وازالة قرى بأكملها وتهويد المدن وتغيير اسمائها .

أما السمة الاخرى التي ارغب في الاشارة اليها فهي دلالات الاسماء في الروايتين ، فالمتشائل منحوس بولادته في ظل نكبة شعبه وهو ما لا خيار له فيه انه ابن « النحس » ورغم ذلك يسميه اميل حبيبي سعيدا . ويسمي جبرا ابا بطله مسعود الفرحان . ولقد اراد مسعود ان يسمي ابنه فرحانا على اسم ابيه ثم اصرت زوجته على تسميته بخميس على اسم اخيها ، ولكن الولد بعد ذلك يختار لنفسه اسما آخر هو وليد . ولوليد ثلاثة اخوة يموت احدهم ويبقى اثنان هما فرحان وبسام . ولا نخفي على القارىء ما في الاسماء من مفارقة دالة . فكما يولد الانبعاث الوطني وفعل المقاومة والثورة من مشروع المـوت والانقراض الذي يفرضه الغازي الاجنبي ، يسمي ابناء النكبة والفجيعة بالمسعودين والفرحانـين والسعيدين .

يتبنى اميل حبيبي في **الوقائع الغريبة** المنظور الواقعي الاشتراكي ، فبأي معنى ؟ كي لا يلتبس الامر علينا فنظن ان هذه الرواية تحتذى النماذج الروائية المتبناة من قبل غوركي ودعاة الواقعية الاشتراكية في الثلاثينات،اوضح ما اقصده انطلاقا من تحديد للواقعية الاشتراكية ليس كأسلوب بل كمنظور يتيح اعادة بناء الواقع بالحد الاقصى من الامانة التاريخية في ضوء تحليل طبقي وانحياز للجماهير المسحوقة . وفي هذه الحالة يختلف الاسلوب الذي يختاره الكاتب باختلاف تكوينه المزاجي والثقافي الخاص واجنني اعتمد في هذا التفسير على اجتهادات برتولد بريخت النقدية التي صاغها في الثلاثينات في مقالات له يرد فيها على مقولات لوكاش حول الواقعية وهي مقالات لم تنشر الا بعد موت كاتبها . كذلك اعتمد على ما دونه بريخت في مذكراته حول الموضوع نفسه . (١٩٥٣ — ١٩٥٤) .

يلخص بريخت معايير الواقعية الاشتراكية في عشر نقاط ، اهمها ان الادب الواقعي يعمل على كشف المفاهيم الخاطئة عن الواقع وتصحيحها وابراز القوى الدالة تاريخيا فيه وما ينشأ من تناقض بين الانسان وبينه . كما يقدم هذا الادب الواقع في حركته الجدلية موضحا دور الافكار فيه واساسها المادي . ويتبنى الكاتب الواقعي الاشتراكي موقف جماهير الشغيلة والمثقفين المنحازين اليها كما يعمل على وصول فنه اليها .

وفي **الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد ابي النحس المتشائل** يقدم لنا اميل حبيبي صورة للواقع بشكل لا يشوبه اي قدر من المثالية فتتصدر البانوراما المكونة من شخصيات دالة اجتماعيا شخصية سلبية هي شخصية سعيد المتشائل واذ يكشف الكاتب ويفضح حالة الجبن والتواكل التي تجسدها هذه الشخصية فهو لا يغفل عن ابراز ما في الواقع من امكانيات ايجابية ظاهرة وكامنة .

ويتمكن الكاتب من خلق توازن بين التفاصيل المريرة المثيرة للسخرية والزخم التاريخي الذي

يدفع بالحركة الشعبية الى الامام ، بين الشخصية الهزلية للمتشائل والعظمة الملحمية للصمود والنضال الشعبي . ويبدو واضحا في المزج الموفق بين الهزل والسخرية من ناحية والتكثيف الشعري من ناحية اخرى وهو ما نناقشه تفصيلا في حينه .

فماذا عن منظور جبرا ابراهيم جبرا في **البحث عن مسعود** ؟

انه منظور برجوازي وهو منظور نجد له اشباها ونظائر في انتاج عديد من الكتاب البرجوازيين في العالم الثالث حين يضطلعون بالدفاع عن هويتهم الوطنية .

ان الكاتب الوطني الذي لا يمتلك منظورا طبقيا ، يتجه غالبا الى تمجيد الذات الوطنية ازاء الغازي لها ، يصنع لها صورة متوهجة الجمال عادة ما تسقط في الرومانسية ويميل الى تصوير حياة الشعب قبل قدوم الغـازي كفردوس مفقود .

ويتضح هذا الاتجاه جليا في انتاج بعض الكتاب السود في الولايات المتحدة (مثلا لروي جونز الذي سمى نفسه بامامو أميري بركة) وانتاج كتاب « الزنوجة » من تأثر بهم من الافارقة (وابرزهم الشاعر والمنظر ليوبولد سيدار سنغور الرئيس السابق لجمهورية السنغال) .

ويكتشف القارىء اذ يدقق النظر في تفاصيل الرواية ان النية الطيبة لتمجيد الشعب الفلسطيني تكمن وراء تمجيد وليد مسعود . ويبدو هذا واضحا في كلمات جواد حسني « خمسون سنة من الصراع ، من اسعار الحق ، من تلقي الضرب والكراهية،من المقاومة العنيدة ــ اي امة في التاريخ عرفت هذا الردح الطويل من العداء والقتال ؟ كيف كان لاي فلسطيني في مثل هذا الجو المرير ، القاحل الفاجع ، ان يفكر ويعمل ، ويبني ويكتب ، وهويقاوم العتاة والاقزام ، والمتجبرين اينما توجه ؟ ومع ذلك انظر عاش وليد كما لم يعش واحدمنا ، كما لم تعش انت وانا:قاوم وأنتج وولد ثراء ، واستولد افكارا ــ وترك اثرا سيشغلنا طويلا تحديد ابعاده » (ص ٨٢ ــ ٨٣) .

وان كان لهذا التمجيد المطلق للذات الوطنية ميزة مساندة الناس بتعميق ثقتهم في النفس ودفعهم لمواجهة الغزاة الا ان له عيوبا متعددة ، من أبرزها بناء صورة زائفة للواقع والسقوط المرجح في الشوفينية . ويتبدى هذا العيب الاخير في تمييز وليد مسعود عن كل ما حوله . ولا يكشف جبرا عن السبب الحقيقي وراء الاختلاف بين هذا البرجوازي الفلسطيني ونظرائه من العراقيين وما ينشأ بينهما من تناقض يبدو في همس البعض منهم بان « الفلسطيني خطر ».ويصرح جبرا حينا بان السبب وراء ذلك هونوع من الغيرة الشخصية ويلمح احيانا ان السبب هو تفوق وليد الكامن في فلسطينيته فيغفل بذلك عن رؤية الفروق الموضوعية بين البرجوازية في كل من فلسطين والعراق الناتجة عن اختلاف في المرحلة والدور التاريخي لكل منهما . ومن هنا فرصد جبرا للاختلاف بين هاتين البرجوازيتين في شخص وليد مسعود وكاظم مثلا وان كان صحيحا كواقع الا انه غير حقيقي من ناحية دوافعه ، هذه واحدة . اما المسألة الاخرى فهو اتخاذ جبرا من شخص فلسطيني ذي هوية طبقية محددة (رجل اعمال) رمزا للفلسطيني عموما وهذا ما يفتقد للامانة التاريخية وبالتالي للواقعية . وينجم عن مثالية جبرا في تناول المادة الحياتية التي بين يديه مفهوم رومانـسي للثورة يتنافى مع واقعها الموضوعي ، فوليد مسعود رجل الاعمال الذي ينتمي للبرجوازية الكبيرة هو ايضا ثائر ، وكان الثورة قناعات في القلب عن التغيير ، ومهام موسمية ينجزها الانسان كما ينجز رحلة محببة او مهمة عمل في الخارج . صحيح ان البرجوازية الفلسطينية النفطية قد قدمت ولا زالت تقدم سندا ماديا للثورة ، كما لا يمكن انكار ان العديد من ابناء وبنات هذه البرجوازية قد اداروا ظهورهم لطموحات الطبقة وتسربلوا

بعباءات الدم المخلص . ومع ذلك تبقى الصورة التي يقدمها جبرا لعلاقة وليد مسعود بالثورة منافية للواقع الى حد مستفز . والعيب الاساسي هنا هو مفهوم جبرا الرومانسي للثورة وافكاره عن التغيير التي تتناسب تماما مع تكوين نخبة مثقفة لا تتحلى بالقدر الكافي من الشجاعة الذي يسمح لها برؤية الواقع على حقيقته في نفس الوقت الذي تتشبث فيه بافكار مثالية عن التغيير تكفل لها الحفاظ على صورة مرضية للذات .ان حلم التغيير بالنسبة لهذه النخبة كما يقول وليد نفسه لعامر « كجوهرة اودعتها في مصرف فأطمأ نيت الى وجودها دائما هناك » (ص ٢٠٢) .

والحق ان مسألة الثورة برمتها تبدو مقحمة على الرواية وكان جبرا اراد ان يخلص ذمته ويرد على متهميه بانه بعيد عن واقع النضال الشعبي الفلسطيني .

ولا آتي جديدا بل أكرر مقولة نقدية معروفة وبسيطة حين اقول ان الكاتب عليه ان يكتب عما يعرفه ولا يعيبه ذلك اطلاقا ، بل امانته تحتم ذلك . ويبدو الفارق واضحا بين ما يعرف جبرا وما لا يعرف في الفارق بين تصويره البارع ، العظيم احيانا ، لتجربة طفولة وليد مسعود في بيت لحم والقدس ، وبعض مشاهد الحب في الرواية ، وهزال تصويره للعملية الفدائية ، واستشهاد الابن .

نحن اذن بصدد دراسة روايتين عن الواقع الفلسطيني المعاصر تختلفان اولا في منظور الكاتبين ، ففي حين يعتمد اميل حبيبي المنظور الطبقي ويقدم بانوراما للقوى الاجتماعية الفاعلة في اللحظة المعاصرة ، يقدم جبرا صورة لواقع النخبة المثقفة للبرجوازية العراقية تتصدرها شخصية بطله وليد مسعود الذي يجسد مفهوم الكاتب المثالي للشعب الفلسطيني .والى جانب هذا الاختلاف الواضح في المنظور فهناك اختلاف في الشكل السردي المختار يمكن ارجاعه الى تباين الموقف الفلسفي والسياسي للكاتبين والمفهوم المغاير لطبيعة الرواية ودورها لدى كل منهما ، وهذا ما نبدأ في مناقشته تفصيلا .

يعرف كل متتبع لتاريخ الانواع الادبية ان الرواية بمواصفاتها المعروفة شكل ظهر في اوروبا في القرن الثامن عشر ، وارتبطت نشأته بصعود الفردية والرأسمالية ، وفي حين عرفت شعوب العالم القديم الحكاية الشفهية ثم الحكاية المكتوبة في فترات لاحقة فان الرواية ظلت فنا اوروبي النشأة والتطور اعتمده العديد من روائيينا . وبقيت محاولة المويلحي في سيرة **عيسى بن هشام** لكتابة شكل سردي هو امتداد لفن المقامة العربية ، محاولة معزولة عادة ما ينظر اليها كشكل سابق عن نشوء الرواية الحقة في هذه المنطقة من العالم .

وتأتي **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل** كعلامة بارزة في تطور الرواية العربية من حيث انها تضرب عرض الحائط بالمواصفات المعروفة للرواية وتعتمد شكلا يرتكز على الحكاية العربية . وهذا الجهد للتأصيل لا ينتهي بالكاتب في موقع سلفي وقد التفت حوله اسلاك الماضي الشائكة بل تقوده الى موقع تجريبي تجديدي وقد صلب عوده بفعل الجذور الممتدة عميقا في تربة التراث .

وتستلهم رواية اميل حبيبي فن المقامة في صفتين اساسيتين اولهما شخصية البطل التي عادة ما تكون شخصية طريفة لا سلطة لها ولا جاه ، حياتها تجوال وتنقل ، وثانيهما نقل عدد كبير من الوقائع والمشاهدات هي حلقات فيما يمر به ويتعرض له بطل المقامة (ونلاحظ ان هاتين الصفتين هما ايضا من الصفات المميزة لرواية المتشردين THE PICARESQUE NOVEL التي ظهرت في اسبانيا في القرن السادس عشر ولعبت دورا حاسما في نشأة الرواية الواقعية في انجلترا وفرنسا في القرن الثامن عشر بعد ذلك . وبطل هذا النوع من الروايات متشرد ومحتال يحكي لنا قصة حياته عبر مشاهداته العديدة التي ينقلها في شكل واقعي ، وسعيد المتشائل كبطل المقامة عند بديع الزمان الهمذاني شاهد

من نوع خاص على احداث زمان بعينه ، وكل واحدة من مشاهداته تشكل وحدة تندرج ضمن مجموعة من الوحدات المتماثلة . وهذا الشكل الوقائعي هو احد الفروق الاساسية بين بناء الرواية في شكلها التقليدي حيث الترابط وعضوية المبنى مستحب بل ضروري وبين رواية اميل حبيبي . فما الذي يحققه الروائي من خلال هذا الشكل ، هل هي الرغبة في التأصيل لذاته ام هناك ضرورة في المضمون تحتمه ؟

من المؤكد للعارف بتفاصيل العمل الروائي ان مهمة اميل حبيبي لا بد وانها كانت مهمة صعبة لان هدفه ، فيما يبدو هو كتابة رواية عن واقع الشعب الفلسطيني المعاصر : انشطار الارض والشعب في النكبة الاولى ، واجتماع الشمل في فلسطين واحدة محتلة من النهر الى البحر ، وردود الفعل الشعبية ما بين نكوص وكمون وصمود ومقاومة مسلحة .

اذن فالغاية ملحمة ولكن مالعمل والعين الثاقبة للكاتب الواقعي يقظة لا تغفل عن سلبيات الناس تستنفر في صاحبها الرغبة في النقد اللاذع والتعليم والتقويم ؟ كيف الجمع بين شعر النضال الشعبي وزخمه الملحمي والبطولة المأسوية للافراد والجماعات ونثر التفاصيل اليومية للواقع المعاش ؟ كيف المزج بين رقة العاشق في حضرة المعشوق وصخب اللسان السليط للكاتب الهزلي الساخر ؟

لقد اتاح الشكل الذي استولده اميل حبيبي صهر هذه المتناقضات والتي بدونها يفقد الواقع — الذي يراه الكاتب بمنظوره وحساسيته وتكوينه الثقافي الخاص — تركيبته وثراءه . وحين اقول ان كاتب **الوقائع الغريبة** قد استولد شكلا فأنا اقصد ذلك تحديدا . اذ انه قد اخذ البناء الوقائعي لحكايات الف ليلة وليلة وللمقامات العربية والصوت الدافىء للراوي الشعبي الذي يتوجه بالحديث الى اخر يحكي ويعلق ويضمنه من الحكم والامثال وابيات الشعر ، وهذا اسلوب شائع في ادب التراث (بما في ذلك كتب التاريخ) ثم اخضعها لمبدأ فني واحد يسري في الرواية من السطر الاول فيها حتى السطر الاخير . هذا المبدأ الفني هو المفارقة التي تحكم مادة الرواية واسلوبها . وتكتسب المفارقة التي تقوم على كشف العلاقة بين ضدين او ابراز صفات الشيء بمضاهاته بضده فعالية خاصة بين يدي اديب ماركسي يتبنى المادية الجدلية التي ترى في العلاقة والصراع بين الاضداد قانونا يحكم المادة ومسيرة المجتمع والتاريخ . هنا تصبح المفارقة اداة مثلى لتنفيذ مشروع الكاتب المتجذر في الموقف الجدلي والطامح الى الجمع بين المأساة والملهاة وملحمة النضال الشعبي ومهزلة النكوص الفردي . فهل انتقل الى تفصيل هذا الكلام ؟

يشبه المتشائل بطل المقامة وبطل رواية المتشردين في صفتين اساسيتين هما « لا بطولته » ودوره المشاهد . انه انسان عادي يتسم بقدر كبير من الحرص الجبان يدفع به الى التزام الصمت ساعة تحتدم الامور . وتتبدى هاتان الصفتان فيه بشكل دال في الواقعة السادسة من الكتاب الاول « كيف شارك سعيد ، في حرب الاستقلال لاول مرة » والعنوان ساخر طبعا لان سعيد يكتفي بدور المتفرج المنكمش ، انه وهو المشاهد يمثل تجسيدا هزليا للخوف والجبن ، والذي يشاهده هو المواجهة بين الحاكم العسكري وابنة البروة المطرودة منها . ويتحول المشهد الذي بدأ واقعيا الى تكثيف شعري يصدر الرمز بالايحاءات الدالة . تتجه المرأة تحت تهديد الحاكم العسكري الى الشرق وابنها في يدها « وكلما ابتعدت وولدها عن مكاننا ، الحاكم على الارض وانا في الجيب ازداد طولا حتى اختلطا بظليهما في الشمس الغاربة ، فصارا اطول من سهل عكا . وظل الحاكم واقفا ينتظر اختفاءهما ، وظللت انا قاعدا انكمش ، حتى تساءل مذهولا : متى يغيبان ؟ » (ص ٦٨) . .

هكذا يتحول وجود المرأة وطفلها الى معادل رمزي لديمومة الشعب الفلسطيني في المكان وفي وعي

الغزاة . وتكسب الاشارة لمحمود درويش وتضمين اشعاره بعداً اضافيا للنص ، هذا البعد التاريخي لما سوف يحدث في المستقبل حين يصبح الطفل الصغير شاعرا يغني الوطن . واستطالة قامة الطفل وامه تجد صورة توازيها وتعارضها في اكتشاف سعيد ان قامته اطول من قامة الحاكم العسكري حتى بدون قوائم الحمار (وتعبر الصورتان عن حقيقة واحدة الا وهي استطالة قامة اصحاب البلاد عن غزاتهم ذلك برغم الطبيعة الهزلية لصورة المتشائل والطبيعة الشعرية لصورة المرأة وابنها) . وتوضح هذه الصفة المشتركة الكامنة في المتشائل والظاهرة في القروية وطفلها ان المشاهد والمشهد على غير ما يبدو ليسا منفصلين تماما .

ونلتقي في مكان لاحق في الرواية بمشهد مشابه وان اختلفت تفاصيله حين يجلس المتشائل مكتوف اليدين وشرطة الدولة تهاجم ابنه ولاء وزوجته الطنطورية وقد اعلنا عن هويتيهما .

يقدم هذا المشهد الذي يحمل السمات النموذجية للمشهد لدى اميل حبيبي في هذه الرواية ، على عدة مفارقات منها المفارقة بين الموقف المتخاذل للمتشائل وصورته الهزلية وصمود المرأة الصامت ووجودها الشعري وما يكمن بين الصورتين من تناقض وتشابه ، ومنها ايضا المفارقة بين ظاهر العلاقة بين ابنة البروة وطفلها من ناحية ، والحاكم العسكري من ناحية اخرى والحقيقة الباطنة لهذه العلاقة ، فالحاكم العسكري ، الغازي المنتصر صاحب السطوة والسلطة ، في حقيقة الامر خائف من المرأة وطفلها .

ويستوقف القارىء في الوقائع الغريبة هذا العدد الكبير من المفارقات الساخرة في المواقف والصياغات اللفظية . يبدو هذا واضحا للوهلة الاولى . ولكن قراءة متفحصة للنص تكشف ان هذه المفارقات على اختلاف شكلها تنبع من مفارقة كبيرة هي اساس معنى الرواية ومبناها . وتكمن هذه المفارقة الاساسية في الحياة المزدوجة لسعيد المتشائل داخل الدياميس وخارجها .

ان خوف سعيد من الاعلان عن هويته الحقيقية يدفع به الى حياة مختنقة داخل الدياميس (تحت الارض) . اما حياته خارج الدياميس فليست سوى حياته كسعيد المستكين للاحتلال والقابل به . اذن فسعيد سعيدان يعيش الاول داخل الدياميس ويرتبط بالسر المدفون (ونلاحظ ما بين الصورتين من علاقة) وبباقية ويعاد ، ويجاهر الثاني باعلان ولائه المفرط للدولة . ولأن سعيد سعيدان فان ابنه الذي اراد ان يرضي الدولة بتسميته يتحول الى ولاء للوجود الفلسطيني .

وترتبط حياة سعيد المتشائل المزدوجة تلك تاريخيا بوجود دولة اسرائيل واغترابه فيها كفلسطيني واضطراره لاخفاء هويته الفعلية كوسيلة للبقاء والاستمرار . ويعبر اميل حبيبي عن هذا الوجود المزدوج والاغتراب الناشىء عنه بمختلف الصور والوقائع . فسعيد مسجون في جسد ليس له ، لقد تحول الى هرة تموء « هكذا حالي عشرين عاما اهر واموء حتى اصبح هذا الحلول يقينا في خاطري . فاذا رايت هرة توسوست : لعلها والدتي رحمها الله ، فاهش لها وابش . وكنا نتماوأ احيانا » . (ص ١٢١) وحين نرفع القناع الساخر نرى الوجه المأسوي لاغتراب سعيد في دولة تنفي تاريخه ولا تقبله الا متنكرا لهويته الحقيقية .

وينتج عن هذا الوجود المزدوج لسعيد عشرات المواقف الساخرة في ظاهرها والتي تحمل في الوقت نفسه دلالات عميقة مثيرة للالم في الغالب . فسعيد حين يسمع راديو اسرائيل يطلب من العرب المهزومين رفع علم الاستسلام الابيض في حرب ١٩٦٧ ، يعتقد ان الرسالة موجهة اليه فيرفع ملاءة سريره على يد مكنسة فوق بيته . ولكن بما ان سعيد من مواطني الدولة فانه يحاسب على ما فعل .. ويكشف هذا

الموقف الهزلي في ظاهره عن حقيقة شعور سعيد بانه هو المهزوم بهزيمة العرب وان اتخذ شعوره هذا شكل المداراة بتأكيد ولائه المفرط للدولة وتعليماتها .. ويقلب المشهد ككل مواجع الهزيمة في نفوسنا على طريقة « شر البلية .. » .

عاش إذن سعيد المتشائل في الدياميس، ولم يخرج منها إلا متنكرا لان وجوده وهويته يستنزلان عليه غضب دولة الاحتلال .. ومن هنا فان بدء سعيد في التوجه الى أخر (القارىء او المستمع) لسرد حكايته يعتبر طلاقا نهائيا لهذه الدياميس واعلانا لحقيقة الذات وهويتها عبر تفصيل ما حدث لها . ان افصاح سعيد عن حكايته بمثابة الغاء لوجوده الذي عرفناه كتجسيد للخيبة والتخاذل والكمون . ويكتشف سعيد ان هذه الصفات حتى ولو بدت وسيلة للاستمرار هي صفات عقيمة انتهت به معلقا فوق خازوق. ولسان حال الكاتب يقول انه ما دمنا بكل مثالبنا اطول من الحاكم الاجنبي وما دام الرجل الكبير (ممثل المؤسسة الصهيونية ومصالحها) اقصر منا فلماذا تظل مقاومتنا تتخذ هذا الشكل السلبي .. وخروج سعيد الى الناس معلنا هويته وحكايته مرهون باختفاء سعيد كحالة سلبية . وهنا تكمن احدى المفارقات الهامة في الرواية . ويكثف اميل حبيبي هذا المعنى الاساسي في روايته عبر اربع صور رمزية دالة تكمل بعضها وهذه هي الدياميس ، والكنز الذي يجده عم سعيد لابيه في المقبرة القريبة ، وكنز ثريا المدفون في حائط بيتها ، وكنز باقية الطنطورية . وتشترك هذه الصور الاربع في الدلالة على شيء موجود وان كان لا يظهر للعيان . تشير صورة الدياميس الى مكان للاختباء وترتبط بالخوف من الظهور والقيد على الحركة والاختناق ، وقد تكون شكلا من اشكال الموت . وعلى عكس من صورة الدياميس تربط صورة كنز الطنطورية بين المكان الخفي ومصدر للحياة والقوة وقت الاحتياج الى سند (صندوق الطنطورية المليء بالمصوغات وضعه والدها لكي يلتجيء اليه المحتاج من اولاده) وتكشف هذه الاشارة الى والد باقية ثم اشراك ابنها ولاء في السر عن ارتباط هذا الصندوق بالتجديد والاستمرارية والتراث الثمين، كذلك يوحي بالجذور كمصدر مدفون في بطن الارض للحياة الظاهرة على وجهها ، وبالتاريخ كموروث ايجابي ومشترك في حياة جماعة بشرية يستمد قيمته من الانتقال من جيل الى جيل . هكذا تحفظ باقية سرها بانتقاله الى ابنها كما تحفظه يعاد بانجابها لسعيد ويعاد الثانية .

ثم يستخدم اميل حبيبي صوره الكنز في سياقين اخرين . فعم سعيد لجده يجد كنزا مدفونا ولكن هذا الكنز المرتبط بتوابيت الغزاة يتحول الى مصدر للموت حين يرغب الرجل في الاستحواذ عليه وحده .. ولا يعني هذا ان نقل المعرفة للاخر هي في كل الظروف الوسيلة لاطلاق فعالية السر لان ثريا اللداوية العجوز والتي تبدو في الرواية كتجسيد للبلاهة المثيرة للشفقة تتصور امكانية حصولها على كنزها المدفون (مصوغاتها الذهبية) عن طريق الشرطة الاسرائيلية فتكون النتيجة ان تعود ثريا الى عمان تسف التراب .

ومن الواضح ان صورة السر المدفون ، سواء كانت كنزا او جذورا تمد الانسان بنسغ الحياة ، تلح على وجدان اميل حبيبي حتى انها تعاود الظهور في روايته كتنويعات على الموضوع نفسه . والارجح ان هذا الالحاح يعود الى الواقع الموضوعي لشعب يعيش تحت الاحتلال وقد تحول الى أقلية تضطرها الظروف احيانا بل وكثيرا الى عدم الجهر بحقيقتها . وكما سبق وقلت فان الرسالة التي ينقلها الكاتب لنا مفادها ان علينا الحفاظ على سرنا المدفون بما يمكننا من الفعل الايجابي ولكن ليس بالشكل الذي يتحول فيه كتماننا الى قبر نعيش في ظلمته مختنقين حتى الموت .

واذا كانت **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل** تقدم لنل انجازا شكليا هاما فمن المؤكد ان جزءا اساسيا من هذا الانجاز يكمن في اسلوب الرواية السردي الذي يختلف عن الاساليب الشائعة في الرواية كشكل ادبي مكتوب يقرأه شخص بمفرده في عزلة مكان مغلق . تقترب

لغة اميل حبيبي في **الوقائع الغريبة** من لغة الحديث اليومي حيث المخاطب (بالفتح) موجود يلعب دورا في نوع الحديث وطبيعته . فما هي السمات الخاصة في الصوت المتحدث في الرواية ؟

انه اولا صوت تربطه وشائج صلة بصوت الرواي الشعبي ، فهو صوت شخص يعرف مستمعيه ويألفهم ، ويخلق من خلال حديثه الحميم معهم لحظة دافئة من القرب والتواصل تسمح له بالتوقف والتعجب والسؤال والاستنكار وربما حتى التوبيخ ، ان دعت الحاجة الى ذلك ، انه صوت الحديث المنطوق المطعم بالتعبيرات الدارجة والامثلة الشعبية ، وهو بحكم طبيعته لا يقدم لنا مقاطع وصفية بالمعنى الانشائي للكلمة .

وهو ثانيا صوت لا يرى في الاستطراد من حرج بل على العكس من ذلك يعتمده كمبدأ سردي مشروع يمكنه من قول ما يريد . يستطرد الراوي لكي يحكي ما حدث في الماضي القريب والبعيد ، يستحضر وقائع تاريخية وطرائف وابياتا من الشعر فيمتع القارىء ويسليه بحرفية القاص المتمكن كما يضع ، في الوقت نفسه ، اللحظة المقدمة في سياقها الموضوعي تاريخيا وثقافيا كاشفا عن العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر . هكذا يبدو الماضي تباعا وعبر هذه الاستطرادات ، مسرحا للفظائع والامجاد وللهزل والبطولة ، ومصدرا للمعرفة والتعلم بما فيه من احداث مرادفة للتجربة المعاصرة ومن انجازات حضارية خاصة تثير الثقة في النفس . كما يسمح الاستطراد ايضا بتوسيع رقعة الحدث بالاشارة الى هذه الواقعة او تلك التي تكشف ابعادا اكثر من التجربة الفلسطينية المعاصرة مما يساعد على انجاز الخلفية الملحمية للرواية بشكل اشمل .

ثم نأتي للسمة الابرز لهذا الصوت الراوي الا وهي السخرية والهزل . فللمتحدث عين لا تفوتها التفاصيل المضحكة بل هي تبصر في كل وقت تمازجا عجيبا بين الجد والهزل وما يبكي وما يضحك . وليست السخرية عند اميل حبيبي مجرد اسلوب يهدف الى امتاع القارىء باضحاكه (مع مشروعية الهدف) ولكنه يهدف الى الكشف عن تركيبة الواقع الذي يصعب على الكاتب ان يراه كمساحة من القتامة الصرفة او الهزال الخالص ، وليس ابلغ على ذلك مما يرد في واقعة « سعيد يعلن ان حياته في اسرائيل كانت فضلة حمار » « ففي حين تبدو عبارة « كانت البداية حين ولدت مرة اخرى بفضل حمار » عبارة هزلية خالصة يصبح الامر مختلفا باضافة الكاتب لعدة سطور بعد ذلك توضح الامر « ففي الحوادث كمنوا لنا واطلقوا الرصاص علينا ، فصرعوا والدي رحمة الله عليه . اما انا فوقع بيني وبينهم حمار سائب ، فجندلوه ، فنفق عوضا عني . ان حياتي التي عشتها في اسرائيل تعد فضلة هذه الدابة المسكينة » (ص ٦١ ـ ٦٢) هنا تكتسب العبارة الهزلية الاولى مضمونا جادا بالاشارة الى استشهاد الاب من ناحية ولحقيقة انقاذ الحمار لسعيد (والتي بدت صورت كاريكاتورية في البداية) .

وينجح اميل حبيبي في خلق هذا الصوت الساخر بوسائل عديدة منها الكاريكاتور والبارودياو المحاكاة الهزلية (كصعود الجحش الذي يحمل سعيد درجات مقر الحاكم العسكري بخيلاء) والتحول المفاجىء في سياق الجملة من الجد الى الهزل (لست قطز يقول الملـــك . ولا زماني زماني البيرسة يقول : عبده) ومن الفصحى الى اللغة الدارجة (امسك بتلابيبي اي بيجامتي) ومن السياق التاريخي المحاط بهالة من القدسية الى السياق الواقعي المصاغ بسخرية . ويتبدى هذا الاسلوب الاخير في مطلع الرواية حين يقول المتشائل « ابلغ عني اعجب ما وقع لانسان منذ عصا موسى ، وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيسا على الولايات المتحدة » ففي حين تمهدنا عبارة ابلغ عني المرتبطة في العادة بنبوءة او رسالة هامة ويتحقق توقعنا بالاشارة التالية عصا موسى وقيامة عيسى اللتان تحيط بهما حالة من القداسة فاننا نصطدم بعد ذلك بصياغة هزلية لحدث سياسي معاصر .

ولا يستخدم اميل حبيبي السخرية للنقد والتقويم فقط بل كثيرا ما يستخدمها كقناع يحتمي به من وطأة التجربة المعاصرة ويقاوم به الامها . والحق ان في استخدامات اميل حبيبي للاساليب الهزلية مدرسة لمن يريد التعلم ، ومن المؤكد اننا لا نعطيها حقها بهذه الاشارات السريعة في هذا السياق .

فماذا عن الانجاز الشكلي في رواية **البحث عن وليد مسعود** ؟ قد نجد مدخلا للاجابة على السؤال في عبارتين وردتا على لسان بطل الرواية . يقول وليد مسعود « يطلبون اليك ان تبدع ، ان تلقى بلالىء الاصالة لتبهر اعين الذين عشيت اعينهم منذ زمان » (١٥) وفي سياق اخر يقول « لو استطيع ان اضع الاحاسيس اللذيذة في صندوق مخملي لشعشعت كالماس في ليل بهيم في عالم من البهائم يقرطون الحصى ويلعبون بخصيهم » » (ص ٣٢) فلماذا يختار جبرا الاحجار الكريمة في العبارتين للكناية على الابداع والفن ؟ لأن الاحجار الكريمة (اللالىء والماس) شيء ثمين وجميل تكمن قيمته في ذاته وليس في اي قيمة نفعية ، وليس ضوؤها المشعشع في الليل والذي يخطف الابصار وظيفة لها بقدر ما هو خاصية فيها . اذن فالفن هنا كاللؤلؤة ، تكمن قيمته في صفة جمالية مطلقة فيه هي المبرر الاول لوجوده وهو ارقى واسمى مما يحيط به (من عشيت اعينهم ، والبهائم ، والليل البهيم) وليس ما يقوله جبرا في هاتين العبارتين الا تكرارا لمقولة نقدية شائعة ظهرت في اوروبا في القرن الماضي ولا زالت تجد مدافعين عنها حتى وقتنا هذا . ولعل ابرز المدارس النقدية المعاصرة التي روجت لهذا المفهوم مدرسة النقد الجديد الامريكية التي مهدت لها كتابات اليوت وهيوم ثم ارسى دعائمهما نقاد لاحقون من امثال رانسوم وتيت وبروكس ووارن وامبسون وغيره . ان الفن بالنسبة لجبرا كما لنقاد هذه المدرسة هو في الاساس حرفة وصياغة ليس الهدف من ورائها توصيل رسالة بعينها او معنى محدد بل تجسيد تجربة متعددة الابعاد ، الغموض فيها مبدأ فني يتبناه الكاتب عن وعي تعبيرا عن قناعة بان ظواهر الحياة تستعصي على الفهم الكامل ، ووصولا لنوع من التركيبية يعتقد انها صفة من صفات الفن الاصيل .

تتكون رواية **البحث عن وليد مسعود** من اثني عشر فصلا، ثلاثة منها من وجهة نظر جواد حسني (الباحث الموضوعي الذي يجتهد للوصول الى الحقيقة والذي يبدو من منطلق الرواية ان ذلك غير ممكن) وثلاثة فصول من وجهة نظر وليد نفسه ، وفصلان من وجهة نظر اثنين من اصدقاء وليد ، فصلان من وجهة نظر اثنتين من صديقاته ، وفصل واحد على لسان عيسى ناصر جار ابي وليد في فلسطين ، وفصل واحد على لسان مروان ابن وليد . وتبدأ الرواية وتنتهي بالفصول المعبرة عن وجهة نظر جواد حسني ، والتي تشمل ايضا قصة استلهم موضوعها من خلاف نشب بين كاظم ووليد ، والشريط الذي سجله وليد قبل اختفائه . هكذا نرى وليد مسعود من خلال عيون عدد من اصدقائه ومن خلال كلماته هو نفسه . وتخلق هذه الفصول بتعدد الانا الراوية فيها ، الاثر الذي يحدثه الشيء عبر موشور زجاجي .

ويكثف الحديث في الرواية ومعناها الكلي مشهدان متوازيان تجتمع فيهما كل الشخصيات باستثناء وليد الذي يشغل اهتمام الجميع ويدور حديثهم حوله في محاولة لشكف لغز اختفائه . في المشهد الاول تجتمع الشخصيات في حديقة عامر وتستمع الى شريط مسجل كان اخر ما فعله وليد؟قبل اختفائه ، وهي تجتمع في المشهد الثاني لمناقشة الموضوع نفسه في وجود صورة زيتية كبيرة لوليد تتصدر الحائط . وفي حين يرد المشهد الاول في بداية الرواية فان المشهد الثاني يرد في نهايتها . ويتسم المشهدان بسمة مسرحية واضحة وهما يكثفان حدث الرواية بتقديمهما لتعلق وانشغال عدد من الناس بصديق غائب ، واجتهاده في معرفة اختفائه انطلاقا من الرؤية الخاصة لهذا الصديق .

ويلعب الغموض كمبدأ سردي دورا اساسيا في الرواية . واقصد بالغموض هنا الرغبة الواعية

لدى الكاتب في احداث نوع من عدم التحديد واشعار القارىء بنوع من الحيرة امام تعدد الاحتمالات . وفي حين يستعير جبرا صفة من صفات الرواية البوليسية باختفاء بطله ومحاولة من حوله الوصول الى حقيقة هذا الاختفاء ، فانه يوظف هذه الصفة في خلق رواية تنتمي شكلا وموقفا لعدد من الروايات الغربية الحديثة حيث الحقيقة متعددة الاوجه او هي بلا قرار وحيث تتغير الشخصية بتغير الناظر اليها . ويبدو واضحا استفادة جبرا من هذا التكنيك الذي استخدمه فوكنر في **الصخب والعنف** وداريل في **رباعية الاسكندرية** (استخدمه نجيب محفوظ في **ميرامار** على اساس مختلف حيث كانت الشخصيات تعبر عن مواقع مختلفة داخل النسيج الاجتماعي) . وعلى عكس الرواية البوليسية حيث يوجد افتراض واحد حقيقي بين ما يطرحه القارىء من افتراضات عديدة فان الافتراضات المطروحة في رواية **البحث عن وليد مسعود** كلها مقبولة وكلها تشكل جزءا من الحقيقة .

والحق انه لا يقدر على بناء رواية **كالبحث عن وليد مسعود** الا فنان وحرفي متمكن ، ولكن هذا يجب الا يجعلنا نغفل عن حقيقة ان هذا البناء يرتكز الى موقف فلسفي مثالي يقول بان ظواهر الواقع تستعصى على الفهم وينكر عليها وجودها الموضوعي جاعلا منها امتدادا للذات الرائية لها والمتفاعلة معها .

وكما ينجح جبرا في انجاز بناء محكم ودال فهو ينجح ايضا وباقتدار في خلق نسيج روايته . وتتبدى قدرته هذه في خلق توازن بين رسم العالم الداخلي لشخصياته والمشهد الذي تتحرك فيه سواء كان مشهدا اجتماعيا او طبيعيا ، فيكشف عن خبايا شخصياته عبر تتبع تيار وعيـها ، افكارها ومشاعرها المترابطة وغير المترابطة والمتناسقة والمتناقضة ، في نفس الوقت الذي يفسح فيه المجال لوصف الملامح الخارجية لهذه الشخصيات وللاماكن التي تتحرك فيها ومظاهر حياتها المشتركة . ومن أبرز الامثلة على قدرة جبرا على تتبع تيار الوعي نص كلمات وليد في الشريط المسجل حيث تتدفق الافكار والمشاعر لا يعوقها منطق خارجي او تسلسل زمني ، اما رسم جبرا للمشاهد فيتسم بنوع من الدقة والتركيز على التفاصيل الحسية ، يساعده على ذلك طواعية اللغة في يديه وتعامله مع مفرداتها بنوع من الاقتدار . وكثيرا ما يحمل جبرا التفاصيل المادية في مشاهده ايحاءات تجعلها تتجاوز حدودها كتفاصيل مشهد وصفي فترقى الى مستوى الرموز الدالة . هكذا تتحول عربة مسعود ، ابي وليد ، الحلوة ، الجميلة الى مرادف رمزي لفتوته وجمال شبابه واقباله على الحياة .

فأبو مسعود حين شاخ انقطع عن الخروج بعربته .. وبعودة الابن مسعود ، خرجت العربة الى الشوارع « مجلوة ، مصبوغة ، براقة ، السواد من الخارج ، ناصعة من الداخل ، جديرة بشهرة سائقها الجديد » (ص ٩٣) ثم يصبح التوافق بين العربة والسائق نوعا من التوافق بين الذات والموضوع ، بين الشاب المقبل على الحياة والحياة المقبلة عليه . يصف عيسى ناصر كيف كان يرى مسعود جالسا في مقدمة ركابه ، على الرأس ، مستقيم الظهر في قعدته كأنه امير في قمباز وطربوش احمر ، وقد أمسك بازمة الحصانين برشاقة راقص يمسك بيد راقصة ، والحصانان مطهمان ، مزوقان ، مريشان تلتمع عضلاتهما كالحرير اذ ترتعش في شمس الصباح » . (ص ٩٣) والى جانب كون هذا الوصف محملا بالايحاءات فله ايضا صفة التجربة الحسية المباشرة والنابضة وذلك ما يحققه جبرا عبر التفاصيل الحسية الدقيقة (جلسة الشاب وتشبيهه بامير وبراقص ، صفات الحصانين وتشبيه عضلاتهما بالحرير ثم الوجود الموحي بشمس الصباح) .

ولعل ابرز المرادفات الرمزية في الرواية تلك الصخرة التي حملتها مريم الصفار من حوض من اشجار الورد جرحت اشواكها جسدها العاري ، ويدعونا المؤلف عبر عنوان الفصل « **مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن اعماقها** » وعبر كلمات مريم الى التوقف للتفكير في دلالات هذه الصخرة . تقول

مريم « ترى ما الذي عنت لي تلك الصخرة في تلك اللحظات ؟ وما الذي ظن وليد انني عنيت بها ؟ ولماذ تبقى ابداماثلة امامي ، لغزا جميلا مغريا ، رمزا مشحونا بكل ما لا تستطيع وصفه في كلمات مهما حاولت ، سنة بعد سنة ؟ رأيتها تكبر وتكبر وتغدو جبلا وانا على قمتها ، اتشبث بها وزوابع الرغبة تمزقني ، رأيتها تصغر وتصغر وتغور في الفراش ، فأغور وراءها ابحث عنها ، اريد الامساك بها ، وتفلت من بين اصابعي » . (ص ٢٢٨)

وبقدر ما تدعونا صورة الصخرة لتفسيرها بقدر ما تستعصي على التفسير النهائي الكامل ، وتبقى صورة دالة على اكثر من معنى واحساس يصعب ترجمته الى كلمة واحدة محدودة . وتوحي الصخرة في هذا المشهد بارتباط الفرح والالم وبلحظة انتشاء عنيف يفجر في المرأة أوجاع العمر (اقتلعت مريم الصخرة من حوض للورد خدشت اشواكه جسدها) كذلك ترتبط بالحياة نفسها ، باقبال مريم عليها وما يكلفها ذلك من الام وما يتركه في نفسها من جراح .

وهنا ايضا نجد ان جبرا متأثر بمفهوم مدرسة النقد الجديد للرمز ولدوره المحوري في العمل الفني ، ففي دعوى بعض نقاد هذه المدرسة ان الفن يقدم معرفة من نوع فريد وشامل ترقى على المعرفة التي تقدمها العلوم الطبيعية والاجتماعية . وهم يعتقدون انه في الوقت الذي تستعصي فيه ظواهر الحياة على المعرفة الكاملة فان الفن يتيح لنا تجربة مباشرة حسية وذهنية وانفعالية . ومن الواضح ان جبرا ، في رسمه لمشهد الحب بين مريم ووليد وفي غيرها من المشاهد ، متأثر بهذا المفهوم للفن وبالفكرة القائلة بان العمل الفني (أو الرمز او الايقونة) يستمد قيمته من ذاته ويستعصي على التفسير الكامل وان نثره وشرحه يفقده شموليته كنوع خاص من المعرفة .

يتضح اذن مما سبق ان اميل حبيبي وجبرا ابراهيم جبرا في هاتين الروايتين منشغلان بالرد على نفي تاريخ وهوية الشعب الفلسطيني التي يشكلها الوجود الاستيطاني الصهيوني ، اميل حبيبي من موقعه في دولة اسرائيل ، وجبرا من موقعه في المنفى ، ورغم الهم المشترك بين الكاتبين فان الاختلاف بينهما بين في المنظور والاسلوب الادبي . ففي حين يتبنى اميل حبيبي المادية الجدلية والمنظور الطبقي في تحليله للواقع واختياره للشخصيات وما بينها من علاقات ، يتبنى جبرا منظورا مثاليا داخل اطار طبقة مدعيا ان هذه الطبقة ممثلة للواقع الاجتماعي ككل . يقدم اميل حبيبي بانوراما اجتماعية للقوى الدالة داخل اللحظة الفلسطينية المعاصرة في حين يقدم جبرا حياة النخبة المثقفة للبرجوازية العراقية التي يعيش بينها بطله البرجوازي الفلسطيني . ويعلن اميل حبيبي انحيازه للقوى الشعبية ولمستقبلها بابرازه لنضالاتها في نفس الوقت الذي يسخر فيه من العيوب القائمة وصولا للتعليم والتقويم . اما جبرا فينتهج اسلوبا شائعا بين العديدمن الكتاب في مرحلة التحرر الوطني حين يمجد الذات الوطنية ويبرزها بشكل مثالي .

ان انحياز اميل حبيبي للقوى الشعبية لا يدفع به فقط الى تبني منظور اشتراكي ولكنه ايضا يقوده الى تراث الشعب يستلهمه ، يبحث عن جذوره فيه وينمو من تربته فيطور شكل الحكاية العربية والمقامة مستخدما صوتا قريبا من صوت الراوي الشعبي وينجز عملا يحقق الهدف الكلاسيكي القديم الا وهو الامتاع والافادة . ومن الواضح ان اميل حبيبي يرى في الفن اداة تعليمية ويختار لنفسه دور المعلم والمقوم ولا يرى في ذلك من حرج ما دامت تتوفر في عمله صفات الفن الاصيل .

اما رواية جبرا فتطلع علينا من عباءة الانجازات الفنية للادب البرجوازي الغربي . وهو في ذلك يعبر بصدق عن البرجوازية العربية التي اتجهت منذ البداية الى الغرب تستلهمه وتقتفي اثره وتنظر بعين الاعجاب بل والتقديس الى انجازاته الحضارية . وينعكس موقف جبرا المثالي في مفهومه للرواية

ودورها . فالرواية هي ، بالنسبة اليه ، تجربة جمالية في الاساس تكمن قيمتها في ذاتها . ويعكس بناء **البحث عن وليد مسعود** واستخدام الرمز فيها موقفا مثاليا مفاده ان الظواهر تستعصي على المعرفة الكاملة وان الفن بلغته الخاصة ورموزه يتيح لنا معرفة من نوع خاص وفريد لا يمكن نثرها او تفسيرها دون الانتقاص منها .

الله والثورة والشعر

بطرس الحلاق

يحتدم اليوم عندنا الانفعال العقائدي . اقول « الانفعال » لا « النقاش » ، فالنقاش يقتضي الحوار ، والحوار له متطلباته الشخصية والاجتماعية والسياسية ، وكلها يكاد يتعذر وجودها عندنا في هذه المرحلة . بل نبدو وكأننا نتربص بها لنقضي عليها اذا غافلتنا وظهرت في مكان ما او على صفحة ما ، تماما كما يتربص السجان بحزمة النور التي تحاول السريان الى جوف ظلام السجن . حوار ما ابعدنا اليوم عنه وما احوجنا اليوم اليه .

هذا الانفعال العقائدي يتدفق في عدة اتجاهات من ماركسية الى قومية الى دينية ... الا انه لا يحتدم الآن ، كما يبدو ، الا في اتجاهين : القومية والدين . واسباب هذا الاستقطاب الثنائي كثيرة نلخصها بأمرين ، فشل القومية حتى الآن في تحقيق بعض اهم اهدافها وعلى رأسها الوحدة وتحرير فلسطين والدولة الوطنية ، وقيام ثورة مظفرة في ايران اطاحت بطاغية من اعتى الطغاة في التاريخ ، ولا تزال تبدو للناس ملتفة بمئزر من البكارة والطهر وان بدأت بعض البراقع تظهر الآن عليه . واذا تحرينا الدقة اكثر قلنا ان الاحتدام ناشىء بين قطبين مختلفين مؤتلفين اذ يشتركان في امور يفترقان في اخرى وهما الاسلام ـ العروبة والاسلام ـ الدين . ولولب الاحتدام هو السؤال التالي : ايهما اقدر على تحقيق الثورة الموعود بها دائما والمتخلفة عن الوعد ابدا ؟ ايهما اقدر ان يحقق التحرر الشامل او بعبارة اخرى ان يوفر : الخبز والكرامة ؟

على هذا الانفعال الثنائي القطب لا نسلط التحليل الموضوعي من سياسي واقتصادي واجتماعي ـ اذ ان موضوعنا ادبي ـ بل نشهد الادب ، بل الشعر . الشعر ؟

نعم ! فهو ايضا انفعال الا انه انفعال يصبغه الفن وينقيه فيخرج ـ اذا ما بلغ حد الفن الحقيقي ـ من التهييج البدائي والسطحي المرتبط بالحدث المباشر والمناسبة ليغور في اعماق عاطفة الانسان ، فاذا بلغ هذا العمق اصابته الشمولية فيعبر عن عاطفة انسانية اصيلة تتعدى المناسبة وتتعدى الفرد لتصبح انسانية . ونحن لا نوهم انفسنا بالالفاظ ، فالانساني زمني والزمني ارتباط بمرحلة تلو المرحلة ، والشعر وليد مرحلته يعكسها وتتجاوزه المراحل . الا انه ـ شأن كل فن حقيقي ـ اذ يعكس مرحلته يتبطنها فيستشف ما بعدها ويشرف على المستقبل . فالشعر شعور واستشعار بما يأتي . ولكن اي شعر ؟

شعر « الثورة » ونترك هذه الكلمة على ابهامها ، فهي شحنة عاطفية وحلم بمستقبل وصيغة حياة اكثر منها فكر وتحليل . شعر الثورة ، لانه نادى بالتغير وحلم به ودمي لانعدامه فيلتقي بذلك همه الاول والهم الدافع الى الاحتدام العقائدي الذي تكلمنا عنه : تحقيق التحرر الكامل ، بتأمين الخبز والكرامة بكل مقتضياته . وبهذا يختلف عن الشعر الآخر الذي اكتفى بالتعبير عن هموم او احساسات فردية ضيقة ، او الشعر الذي اكتفى في فترة ما قبل الاستقلال السياسي بمناهضة المستعمر وتمجيد القيم التي تدفع الى مقاومته دون ان يطالب « بالثورة » داخل المجتمع نفسه ، فكانت وظيفته سياسية وحسب . فشعر الثورة اذا يقتصر حسب هذا التحديد ، على شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية بل يوافق في الواقع ترسخ الشعر الحديث تجاه الشعر التقليدي ثم سيطرته شبه التامة على الشعر بأكمله ونتوقف به في اوائل السبعينات .

الا ان هذا الشعر غني وافر . فنكتفي بممثلين لبعض تياراته الاساسية . فنأخذ السياب لانه الشاعر ، وبمعنى ما ابو الشعر الحديث [١] ، ونأخذ سميح القاسم ممثلا عن التيار الذي نسميه على عجل بتيار الواقعية في الشعر ، ونأخذ ادونيس ممثلا عن التيار الشكلي الرمزي ونحدد اكثر فننظر الى هؤلاء الشعراء من خلال موضوع شعري هو مبدئيا ، ابعد ما يكون عن الثورة ، موضوع الله بمعناه الشامل اي ما يتعلق بالمطلق ويحيل اليه . ابعد ما يكون عن الثورة ؟ ظاهريا ! ولكنه ظاهريا ايضا الصق ما يكون بالسؤال المطروح اليوم واقرب الى احد قطبيه ، ولكن ... لنستنطق الشعر نفسه [٢] .

اما من الناحية المنهجية فاننا لنلقي الآن عن عاتقنا عبء المنهج الجامعي الحديث من بنيوية وتوليدية وغيرهما ... لنقوم برحلة ميسرة عبر الموضوعات والرموز والوظائف العامة .

١ ـ الله ـ الدين :

ما اقل ما يتحدث هذا الشعر عن الله كما يعرفه الاسلام او الاديان السماوية بوصفه خالقا تقوم بينه وبين المخلوق علاقة ما تقتضي الايمان الديني وما يترتب عليه من موقف روحي ما ورائي . وعندما يتحدث عنه فهو يأخذ موقفين متناقضين ، الا ان هذا التناقض يعريهما كليا ويخرجهما عن كونهما ايمانا او ايمانا عكسيا بالمعنى الحقيقي .

أ ـ الايمان العصابي

لا نجد موقفا شعريا ايجابيا من الدين بالمعنى الصحيح الا عند السياب ، ولا نجد مثل ذلك عنده الا في مرحلته الاخيرة حيث كان يصارع المرض والموت وذلك في قصيدة « امام باب الله » [٣] وفي مقاطع من قصيدته « ايوب » [٤] ولنقصر على هذه الاخيرة فهي اقرب الى الايمان واكثر نبض عاطفة . يرفع الى الله صلاة شكر هي نشيد حب ينشده لحبيب رزاياه عطايا :

« لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الالم
لك الحمد ان الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم
لك الحمد ان الرزايا ندى
وان الجراح هدايا الحبيب »

الآلام التي يسببها الحبيب علامة حبه فيتيه بها الشاعر ويدل :

« اشد جراحي واهتف بالعائدين
الا فانظروا واحسدوني فهذي هدايا حبيبي »

هل اتى نشيد الانشاد باجمل من هذا ؟ وينمو الحب هياما وتواضعا وصوفية :

« الم تعطني انت هذا الظلام
واعطيتني انت هذا السحر ؟
فهل تشكر الارض قطر المطر
وتغضب ان لم يجدها الغمام ؟ »

غير ان هذا الحب الصوفي سرعان ما يكشف الغرض الحقيقي ، فالطفل يصعب عليه ان يمارس التمثيل فترة طويلة ، فها هو ينكر الحبيب ، بخبث بل بخبث ساذج ، بدور الام :

«جميل هو الليل : اصداء بوم (...)
(...) وام تعيد
اساطير آبائها للوليد »

ولا يقوى على التوقف عند هذا التلميح بل يصرح بمطلبه وهو الشفاء :

« وان صاح ايوب كان النداء :
« لك الحمد يا راميا بالقدر
ويا كاتبا بعد ذاك الشفاء »

هكذا ينفضح هذا الهيام الصوفي : احبك ، لكن اكتب لي الشفاء .

وقد بينا في دراستنا الموسعة المذكورة آنفا كيف ان موقف السياب من الله هو موقف الطفل من امه ففي هذه القصيدة يتظاهر بالهوى والهيام ويتملق الله (كي ينيله مأربه) وفي القصيدة الاخرى يحاول ان ينمي عند الله عقدة الذنب ، كما يفعل الطفل حين يحرد عن امه ، وكل ذلك لنيل مأربه . موقف يذكر بالام الصالحة والام الطالحة كما درسه علم النفس [٥] . ويحيل عند البالغ الى موقف غير طبيعي هو موقف عصابي ، لا اعتقد انه بالامكان اعتباره موقفا دينيا حقيقيا ، يرضى به من يفهم الدين موقفا روحيا مسؤولا وناضجا لا ملجأ سخيفا او وهاما .

ب ـ الالحاد الاجتماعي او ردة الفعل

عند السياب نفسه نجد موقفا يبدو ظاهريا مناقضا لما رأيناه اذ ينكر فيه علميا وجود الله بل يعتبره : « اساطير من حشرجات الزمان » [٦] . ويربطه بالقهر الوالدي المرموز اليه بـ « ذراعا ابي » ، « هذا الجوار الرهيب » . الا ان هذا الموقف يظهر بوضوح اكثر في شعر سميح القاسم الذي يتخذ موقفه الرافض من الله عدة وجوه . فهو من جهة يعتبر الله كما تراه الاديان السماوية ، امرا نافلا لم يأت بأية فائدة ، ففي قصيدته « ارم ذات العماد » [٧] يقول لموسى :

« وغداة يسبك كل شعب ما لديه من الحراب
الى محاريث وترعى الشاة ما بين الذئاب
ماذا يكون؟ ستفتك الشاة الوديعة بالذئاب (...)
فارحم وصاياك الشقية »

واما للمسيح :

« شرف الاقانيم الثلاثة والصليب (...)
شرف الاحبوا بعضكم بعضا (...)
شرف المحبة والخلاص من الخطيئة (...)
لم يلهم الانسان معنى الخير

لم يثن الغزاة الطامحين البله عن وهم الفتوح !
فارحم جراحك يا مسيح » .

واما لمحمد :

« عادت منى وابو لهب
عادا ... فما تبت وتب (...)
واستشهد الانصار وانهارت مدينتهم »

قد يكون الله غير مجد ولكنه قد يكون ايضا عامل كبت وتكبيل للانسان ، يحرم الانسان من كل مبادرة شخصية ويشل ارادته فيهيمن عليه ، فماذا يفعل الفلسطيني المؤمن سنة ١٩٤٨ تجاه طائرات العدو [٨] .

« صوبوا كل التعاويذ بوجه الطائرات
ألبوا الله عليها
واقذفوها وبالوصايا العشر
والجفر
وآيات السماء البينات »

وقد يمثل الله دور الطاغية لذلك غالبا ما يرتبط اسمه بالفرعون والسلطان والامبراطور والاب [٩] وكلها رموز للطغيان .

لكن هذه الثورة ضد الله لم تأت نظرة محضة الى الدين بل نتيجة لحدث اجتماعي هو الهزيمة ، فنفي الله هو اول الطريق الى نفي الهزيمة وما اوضح ذلك في قصيدة « رسالة الى الله » ! :

« سيد الكون ابانا
الف آمنا وبعد (...)
يا ابانا ، يا ابا ايتامه ملوا الصلاة
يا ابانا ، نحن ما زلنا نصلي من سنين
يا ابانا ، نحن ما زلنا بقايا لاجئين »

الصلاة مرادف للجوء . نفي المرادف يؤدي الى نفي مرادفه . فالموقف اجتماعي محض والنفي ردة فعل على ايمان اجتماعي شل الارادة ومكن من الهزيمة . فهو ثورة ضد تجل من تجليات الايمان لا يعتبره الانسان المؤمن من الايمان بشيء ولديه براهين على ذلك ، ايمان الاقوياء بناة الحضارة .

الله موضوع الايمان العصابي،والله موضوع الالحاد النضالي الاجتماعي يجتمعان في أمر جوهري هو انهما ليسا « **الله** » الحقيقي الذي يقيم معه المؤمن علاقة انسان بالغ فلا يتكىء عليه اتكاء الطفل على امه ولا يتنازل له ان ارادته وانسانيته ظنا منه ان الله لا يوجد الا في انعدام الانسان .
والغريب ان هذا الموقف الرجولي ، الانساني من الايمان يظهر حتى ـ بل خاصة ـ في الالحاد النضالي عندما يرى الشاعر المناضل الى الله رمز ـ بل اغنى رموز ـ تاريخه القومي .

٢ ـ الله ـ الامة او القومية

السياب نفى الها واستغاث بآخر ، بل نفى نفس الله واستغاث به حسب المراحل التي مر بها .
الا انه تعلق بهذا الله وتضامن معه حين رأى فيه نفسه ، رأى فيه امته . وكان يربط بين هذا الله وهذه الامة كلما نظر اليها تصارع الدخيل ، حاضرا ، كما في فلسطين والجزائر ، والاستعمار الاقتصادي الجديد ، او ماضيا كما في التصدي لمختلف الغزوات عبر التاريخ مهما كان دين الغازي .

وفي هذا الاطار يميز السياب بين مختلف المفردات التي تحيل الى المطلق . فهناك لفظة « الله » و « اله » وبعض اسماء الالهية الاخرى . ويستعمل لفظة « اله » عادة ان لم نقل دائما مضافة وهذه الاضافة تدل على موقفه منها فاذا اضيفت الى : حديد ، ذهب ، هم (الاجنبي) احالت الى اله مرفوض يتناقض مع « الله » . واذا اضيفت الى : آبائي ، محمد ... احالت الى اله يتبناه ، يترادف مع « الله » بل لنقل يرتبط به ويتآلف واياه .

الله	=	اله	+	نـــا آبائي محمد		الحديد اله + الذهب هم

فالاله الذي يحيل الى التراث العربي دائما مقبول ومرتبط بالمطلق الحقيقي « الله » وفيه يندرج اسم محمد ، النبي ، وبعض الرموز الاسلامية العربية المرجع . ففي قصيدته في المغرب العربي (١٠) ، يربط مصيريا بين « انا » و « الله » وبعض الرموز الاسلامية : يموتون معا :

« فنحن جميعنا اموات
انا ومحمد والله
وهذا قبرنا : انقاض مئذنة معفرة
عليها يكتب اسم محمد والله »

ويثورون معا :

« اله محمد واله آبائي من العرب
تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار »

وهنا تظهر بوضوح الاحالة الي العروبة ، كما تظهر في رمز مقتبس من تاريخ العرب قبل الاسلام :

« اله الكعبة الجبار
تدرع امس في ذي قار
بدرع من دم النعمان في حافاتها آثار »

وينتصرون معا :

« انبر من آذان الفجر ؟ ام تكبيرة الثوار
تعلو من صياصينا ..؟
وهب محمد والهه العربي والانصار
ان الهنا فينا »

فالله مرتبط بالتراث العربي المجيد وبالذات الاسلامي العربي (١١) .

اما سميح القاسم فهو حين يتصدى لاله الكبت والطغيان يتقبل الله من جديد في رموز تحيل الى واقع عربي ، الى « حياة عربية » واهمها : « الارض » و « التاريخ » .

فالارض ، وهي عادة مرتبطة « بالام » و « الزوجة » (١٢) ، كثيرا ما تحيل الى النبوءة :

« كفى ... رفقا بها ارض النبوءات الجميلة » (١٣) .

واذا كانت الارض الحبيبة مرتبطة بالام فالتاريخ المجيد المعترف به مرتبط بالاب وعلى وجه ادق

بابي ، والدي ، ... اذ ان « آباءنا » « اسلاف » « اجداد » غالبا ما ترتبط بالتاريخ المرفوض .. وهذا التاريخ المجيد هو تاريخ عربي باسلام عربي . ففي قصيدة « الميلاد » [١٤] يقول :

« قرونا يا ابي تاجرت بالاطياب والخز (..)
حميت الماء من اجلي حميت الماء (...)
عرفت الله في حراء
هدمت اللات في مكة
وجبت الارض تخصبها ... من الصحراء »

الاسلام العربي والفتوحات العربية . ويتكرر ذلك في قصائد اخرى [١٥] :

« غنيت مرتجلا على هذي الربابة الف عام
مذ قيل باسم الله والقرآن
فامتشقوا الحسام (...)
عمرت في شيزار قصرا
وابتنيت باصبهان
ردهات معرفة (...)
وبنيت باسم الله قرطاجنة العرب . العظيمة
وتلوت فاتحتي على انقاض اوروبا القديمة ...
يا امتي ...
كررت امجاد الرسول وكل امجاد الصحابة » .

كما ان « الارض » و « التاريخ » يرتبطان برموز عربية اخرى : فارس وجواد ــ اللغة والقصيدة والغناء .. وتندرج كلها في مطلق ، الا انه مطلق قومي .

الله الذي لا يقارب من الناحية الدينية الصرف ، يصبح مرجعا مهما من مراجع الامة ، القوم ، الاسلام العربي ، العروبة . لا يحيل على الاطلاق الى مجرد دين صرف ، وان كان ذلك الدين المنزل على العرب اي الاسلام ، بل الى شعور قومي من دعائمه التاريخ والارض والنبوءة . الا ان احالته العظمى ليست الى القوم بل الى موضوع اكثر تحديدا هو الانسان .

٣ ــ الله ، الانسان

هذا المفهوم هو الرابط بين الشعراء الثلاثة وان اتخذ عند كل منهم طابعا شخصيا . الله في نهاية الشوط هو الانسان . هل الله هو الذي تأنسن منبريا لتحدي بلند حيدري ؟.

« عد مثلنا
لاننا نريدان نعرف في عيونك الانسان
نحب فيك ذلنا
نعبد فيك ظلنا
لاننا نريد ان نعبد فيك الله والشيطان
يا سيدي
كن مرة انسان » [١٦]

هل الانسان هو الذي اصبح الله ؟ او ان الانسان ارتقى في سلم الانسانية فما ان اكتملت انسانيته حتى تأله ؟ هل الله هو الذي ترك عرشه الديني فما ان اصبح حقيقة حتى تأنسن؟ المهم هو ان الله والانسان قد التقيا .

يتميز عالم السياب بالثنائية حتى ان الصورة الشعرية لديه تبنى بمعظمها عند التقاء حدي هذه الثنائية . اما في عالم المطلق فتظهر هذه الثنائية بالتقابل بين اله شر واله خير . فهناك من جهة « الاله ـ الذهب » ويجتمع في اولمبه ابناء له من امثال « التقنية » [١٧] التي تسيطر بالحديد وتسحق الانسان ، و « التقنية ـ الحرب [١٨] » التي لا تنمو الا بموت الآخرين ، و « الامبريالية [١٩] » وهو اله ذهب يشرب دم الشعوب ، و « المدينة [٢٠] » . وهو ايضا اله ذهب يقابل « جيكور » ويمتص شرايين الريف .

« وتلتف حولي دروب المدينة :
حبالا من الطين بمضغن قلبي (...)
حبالا من النار يجلدن عـري الحقول الحزينة » [٢١] .

و « الطواغيت ـ التجار » وهو اله ذهب يستبيح كل شيء في سبيل المال :

« لان الطواغيت لا يلهجون
بغير المبيعات والاسهم
وان الطواغيت لا يسمعون
سوى رنة الفلس والدرهم »

و « الدم » ذلك الاله الذي يرتبط بالمدينة ويفتك بالبشر :
« لاهثة من التعب
تؤوب الهة الدم ، خبز بابل ، شمس آذار » [٢٢] .

هذا الاله يحرسه « سربروس » ويسرح فيه يهوذا :

« اهذه مدينتي ؟ جريحة القباب
فيها يهوذا احمر الثياب
يسلط الكلاب
على مهود اخوتي الصغار ... والبيوت
تاكل لحومهم ... » [٢٣]

تجاه هذا الاولمب الشرير يقوم الاله الخير المتمثل بالهة الانبعاث مثل « عشتار ، ادونيس ، تموز ... » و « المسيح » و « الله العربي » . واذا ارتبط اله الشر باسماء بشرية « المستعمر » « الطاغية » « التاجر » ، نجد بأنها ليست من الانسان بل هي نقيض الانسان . فالانسان مرتبط باله الخير . يرتبط به عندما يتجسد الله فيصبح انسانا ، يناضل مع الانسان . فها « الله العربي » يناضل في الاوراس وفي المغرب مع الثائر العربي وفي فلسطين مع اللاجىء :

« اله محمد واله آبائي من العرب
تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار
وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار » [٢٤]

ويرتبط به بشكل آخر عندما نرى الانسان يصبح الها . فهل اصبح المسيح الها الا عندما ناضل في سبيل الفقير ؟

« حين فصلت جيبي قماطا وكمي دثار
حين دفأت يوما بلحمي عظام الصغار
حين عريت جرحي وضمدت جرحا سواه
حطم السور بيني وبين الاله » [٢٥]

وهل الثائر المتمثل بجميلة بوحيرد الا فاد واله وعشتار :

« عشتار ام الخصب والحب والاحسان ، تلك الربة الوالهة
لم تعط ما اعطيت ، لم ترو بالامطار ما رويت : قلب الفقير (..)
لم يلق ما تلقيت انت المسيح (...)
تصلين حتى محفل الآلهة
كالربة الوالهة » (٢٦)

فالله وثيق الصلة بالانسان المناضل في سبيل انسانيته والانسان الثائر لملء انسانيته وملء انسانية الفقير هو الله :

كنت بدءا وفي البدء كان الفقير .

فالجوهري وحجر الزاوية هو الانسان .

اما سميح القاسم فيزيح اولا المطلق الديني المحدد المعالم فيبدو من ورائه الانسان :

« ما جئت بالتنزيل ! لم يفاجئك جبرائيل
في رهط الملائك بالنبوة (...)
لكن وجهك يا رسول العصر اشرق في ظلام العصر ،
احلاما وايمانا وقوة
وهدير صوتك هز اعماق الخليقة (...) » (٢٧)

فمحمد انسان ثائر ومثال الانسان ، وبسببه يعود الانسان الى الصلاة ، صلاة جديدة :

« واذا انا الانسان اجهر بالصلاة »

يختفي الديني التقليدي ليظهر الانسان الكامل . وعندئذ يعود الانسان فيملأ عالم الالوهة فيجعل من نوازعه النبيلة ومن كافة رموز الحياة فيه آلهة . يقتل الله الاب في الايمان المسيحي ليقيم مقامه اماني الانسان :

« يا ابانا ، يا ابا ايتامه ملوا الصلاة (...)
نحن انجبنا كبار الانبيا
وخلقنا من امانينا التي تكبر ربا
تصعد من مأساتنا للفجر دربا » (٢٨)

ويربط رموز الحياة بالمطلق . وهي عنده : « الجرح والدم » ــ الجزر ــ قصيدة وغناء وحرف ــ الفارس والجواد ــ الارض ...

ــ « اقسم بالحرف الملبي
بكيان من صنيعي ... صار ربي ... صار ربي ... » (ص : ٥٤٥)
ــ « والجرح رحماني الرحيم » (ص : ٧٢٣)
ــ « جذري اله في الثرى يتأهب » (ص : ٤٥)

الحياة « حياة الانسان » تتبوأ كرسي الالوهة وتناضل ضد الالهة المضادة : « اله الحرب » ، « الامبراطور الالهي » ، « عبو الشمس » ، « راع » ، « الشيطان » ، « اوثان واشنطن » ، « اله الحزن والتشريد » ... فيخلق اذاك دين جديد وايمان جديد .

في هذا الايمان الجديد يلتقي « الله » (دون باقي الالفاظ الاخرى مثل : اله ، رب ...) و « الانسان » :

« باسم الله ... وباسم الانسان » (ص : ٦٨)
« فان الله والانسان في الدنيا على وعد » (ص : ١٢١)

ويرمز الى لقائهما كلمة « الشمس » بل قد تمثل من ينجم عن هذا اللقاء : الله منزها عن الدين التقليدي ، والانسان منزها عن الخمول والشر . اذ كثيرا ما ترتبط كلمة شمس بالمطلق من جهة وبالانسان من جهة اخرى . ولعلها خير رمز الى الله غير الديني الجديد الذي يلتقي والانسان الجديد (٢٩) . وهكذا يبدو الانسان هنا ايضا حجر الاساس .

اما ادونيس فهو حين يعيد تنظيم مملكة الكلمات يعيد في الآن نفسه تنظيم عالم المطلق فيرتبه من جديد ويؤسسه على الانسان ، بل على الـ « انا » .

يتناول ادونيس عالم المطلق فيفرغ مصطلحاته من معانيها التقليدية المعروفة ويملؤها بمعان جديدة ، هي معانيه هو . فاذا بنفس الكلمة تحمل ، للقارىء، اكثر من معنى ، بل تحمل ، على وجه التدقيق اقله معنيين متناقضين : معنى مرتبطا بما يرفضه وأخر بما يروج له . ولا يميز بين المعنيين الا القرائن . فكلمة الله ، مثلا ، مرتبطة في « اغاني مهيار الدمشقي » بعالم مرفوض يجتمع فيه : « عسكر ، والي ، طاغية ، طغاة ، سلطان ، زوجْة السلطان ، الرعب ، الجثة ، الصبر ، المقصلة الخرساء ، القصور ، النساء ، الجنة ، الشيطان ، الافول ، الرمل ... » وعالم آخر مقبول يشمل على « وجه مهيار ، نبي السفر ، احيا ، انقاض النهار ، انا ، الثمار ، الهاوية ، الفتنة ، الحمى ، الرمح التائه ، الحمامة ، الزهرة ، اليأس ، الجنون ... » .

هذه المعاني الجديدة ، مرفوضة كانت ام مقبولة ، تخلق عالما جديدا ومنطلقا جديدا . فاذا بالعالم التقليدي المنبني على التناقض المطلق بين شر وخير معرفين - بين « الله » و « الشيطان » مثلا ، ينقلب رأسا على عقب ، او بالاحرى تختل الحدود فيه بل تمحي فتتغير ملامحه وبنيته وقيمه ؛ وينشأ على انقاضه عالم بمنطق جديد وحدود جديدة . فيقوم التناقض اصلا بين المنطق القديم والمنطق الجديد :

- « ابحث عما يوحدُ نبراتنا الله وانا ، الشيطان وانا ، العالم وانا ، وعما يزرع بيننا الفتنة » (٣٠)
- « اعبر فوق الله والشيطان .
(دربي انا ابعد من دروب
الله والشيطان) » (صفحة ٦٣٨)
- « فرحة ان اصير
خطيئـــة
وخاطئا يحيا بلا خطيئة » (صفحة ٣٧٣)
- « خريطتي ارض بلا خالق
والرفض انجيلي » (٤١٥)

هذا المنطق الجديد يغرق في الحقيقة بين عالمين : من جهة عالم الاكتمال ، والسكون ، والانطواء يقابله من جهة اخرى عالم الابتداء والمغامرة والانطلاق (٣١) ولعل افضل ما يرمز الى العالم الذي يتبناه الشاعر هو الجنون :

- « لم يعد غير الجنون
ايها الجنون يا مسيحي »

هذا العالم الجديد الانسان خالقه والانسان مرماه ، الانسان المتمثل بـ « مهيار » في « اغاني

مهيار الدمشقي » وبـ « علي » في « هذا هو اسمي » ، وكلاهما وثيقة الارتباط بالـ « انا » ويحيلان اليها . فاذا بالانسان الجديد ، بالـ « انا » ، قوة حركية تجمع بين كافة التناقشات التقليدية لتتعداهاوتستمر في الحركة :

ـ « آه ، ايها البحث يا وعائي » (ص ٤٦٤)

قوة كونية ترتبط بكل اشياء الكون :

ـ « دخلت في طقس الخليقة في
رحم المياه وعذرة الشجر » (ص ٤٢٩)
ـ « اختبىء تحت جثة الفصول ، واوصوص من فتوقها ،
امنح لخطواتي شكلها ، واقول للبحر اتبعني ، والشجر
اوراق في دفاتري ، والحجر قصائد مثلي ... » (ص ٤٦٦)
ـ بل قوة الهية تعيد خلق العالم :
ـ « في اليأس في المتاه
يصعد في اعماقي الاله » (ص ٣٦٣)
ـ ذلك مهيار قديسك البربري
تحت اظفاره دم واله
انه الخالق الشقي »

وفي « مفرد بصيغة الجمع » صورة اخاذة تضم كافة هذه الجوانب وتبرزها بتوتر :
ـ « انا الصارية ولا شيء يعلوني
والآن اول الارض »

صارية منتصبة على البحر في بدء الارض . الماء رمز الامومة ، الرحم . والصارية المنتصبة فوقه ذكرا . والزمن بدء . هل يكون الخلق غير ذلك ؟ وهل يبقى مجال للشك في ان الانسان المتمثل في الـ « انا » هو الاساسي ، في شعر ادونيس ، اذ وحده يستوي على السدة .

شعراء ثلاثة يؤلف المطلق في شعرهم ركيزة اساسية ، فلا يعتبرونه مطلقا دينيا ـ سالبا كان موقفهم ام موجبا ـ بل يهبطون بهذا المطلق الى الواقع ، فيتوقف اثنان منهم ، وهما السياب والقاسم في مرحلة القومية ويؤكدان عليها فترة ، ولكنهم يلتقون جميعا عند الانسان ، فيصبح وحده الهدف الاساسي ، وحده المطلق . فاذا كان المهتمون بالمطلق يصلون منه الى الانسان فما قولك بمن لا يتحدث من الشعراء الا عن الانسان وما يخصه من وطن وحرية وكرامة وانطلاق ...؟ نعم الانسان عندهم يتبوأ المركز المرموق وليست الاشارات المباشرة غير الشعرية التي ترد احيانا في شعرهم الا دليلا دامغا على ذلك . فها محمود درويش يقول في « اعراس » ، في منعطف قصيدة : « اين الانسان ؟ » وكذلك يصرح سعدي يوسف في آخر قصيدة من ديوانه « بعيدا عن السماء الاولى » : « اين الانسان » وهل هناك الآن من سؤال اكثر حدة يطرح نفسه علينا ويتجاوز بعض احتدام الانفعال العقائدي ؟

اشارات

(١) لست اعني بالابوة السبق الزمني ، بل تبنيه لهذا الشعر الى ان اصبح يافعا معترفا به .

(٢) نقتبس بعض عناصر هذا المقال من الاطروحة التي تقدمنا بها عام ١٩٧٥ الى جامعة باريس الثالثة لنيل شهادة الدكتوراه وعنوانها : « الله والثورة في الشعر العربي الحديث » .

(٣) راجع : ديوان بدر شاكر السياب من دار العودة بيروت ١٩٧١ . ص ١٣٥ .

(٤) نفس المرجع . ص ٢٤٨ .

(٥) راجع مثلا : melanie klein : la psychologie des enfants

(٦) الديوان ـ ص : ٣٣ .

(٧) ديوان سميح القاسم . دار العودة بيروت ١٩٧٣ ـ ص : ٣٠١ .

(٨) قصيدة « التعاويذ المضادة للطائرات » من ديوانه ص : ٢٣٧ .

(٩) راجع قصائد : لك قلعة الامبراطور ، حوارية العار ، التعاويذ ، اطفال سنة ١٩٤٨ ، الميلاد ...

(١٠) الديوان ص : ٣٩٤ .

(١١) يمكن الرجوع الى قصائد اخري : بور سعيد ، قصيدة الى العراق الثائرة ..

(١٢) راجع : الذي قتل في المنفى ص : ١٨٩ ، اعدكم بأن تركبوا جيادا نفاثة .

(١٣) الديوان ص : ٦١٣ .

(١٤) الديوان ص : ٥٣٨ .

(١٥) ثورة مغني الربابة .

(١٦) قصيدة « لو مرة نمت معي » من ديوانه : اغاني الحارس المتعب .

(١٧) راجع : مرثية الآلهة ، مرثية جيكور ...

(١٨) راجع الاسلحة والاطفال ، من رؤيا فوكاي ...

(١٩) راجع ، مرثية الالهية ، قافلة الضياع ...

(٢٠) راجع : مرثية جيكور ، جيكور والمدينة ، عرس في القرية ...

(٢١) الديوان : ص : ٤١٤ .

(٢٢) الديوان : مدينة بلا مطر ...

(٢٣) الديوان : مدينة السندباد .

(٢٤) راجع : المغرب العربي .

(٢٥) المسيح بعد الصلب .

(٢٦) الديوان : جميلة بوحيرد .

(٢٧) الديوان : ابطال الراية .

(٢٨) الديوان : رسالة الى الله .

(٢٩) راجع : « معركة ، لو ، اقطاع ، خطاب في سوق البطالة ، في ذكرى المعتصم ، اصوات من مدن بعيدة ...

(٣٠) ديوان ادونيس . دار العودة . بيروت . الجزء الاول . صفحة ٤٦٥ .

(٣١) لكل كلمة من هذه الكلمات الست معنى محدد اوضحناه في اطروحتنا .

البدو في أدب الاطفال الاسرائيلي

فوزي الأسمر

سأحدد في هذا المقال صورة البدوي في قصص الاطفال اليهود الاسرائيليين ، والتي سنتناولها كامثلة في سياق هذا العمل . وصورة البدوي تظهر بنسبة كبيرة في هذا الادب ، وبشكل خاص في الكتب المتعلقة بالقضية في المرحلة السابقة لتأسيس دولة « اسرائيل » في عام ١٩٤٨ . وقد أوليت صورة البدوي اهتماما كبيرا في مجال الادب الصهيوني لأنه يمكن الاستعانة بالبدوي : حياته ونمط عيشه ، لمعالجة قضايا اساسية ، وتعتبر رئيسية في حياة المستوطنين الصهاينة في فلسطين المحتلة .

كانت الحركة الصهيونية تهدف الى الاثبات بأن فلسطين كانت ارضا خالية من السكان — بالرغم من انها لم تستطع ، في الوقت نفسه ، ان تنفي كليا حقيقة وجود شعب فلسطيني يقيم فوق هذه الارض . وفي محاولة لتجاوز هذا التناقض قامت الحركة الصهيونية بالتركيز على شخصية البدوي وابرازها .. ناهيك عن تضخيمها وتشويهها .

ان اول واهم قضية ، يسعى مؤلفو النصوص الادبية التي ندرسها الى تثبيتها وترسيخها ، هي الافتقار الى الروابط بين العربي والبدوي والارض . فالبدوي يتنقل من مكان الى آخر ، طلبا للماء والكلأ . وبما انه لا يمكث فترة طويلة من الزمن في مكان واحد محدد فهذا يعني ان ارتباطه بالارض غير وثيق . وبما ان الارض في مثل هذه الحالة هي الوطن ، وبما ان البدوي يفتقر الى الروابط الروحية القوية بالارض ، لهذا فانه يفتقر الى الروابط الروحية القوية بالوطن .

والى جانب ذلك ، فان هذا الادب يركز ، بشكل اساسي ، على فرضية خاطئة تزعم بأن البدوي لا يهتم بمكان اقامته ، ولهذا لا توجد حدود تمنعه من التنقل من مكان الى آخر حسب احتياجاته المعيشية . فهو اليوم ، مثلا ، يمكن ان يقيم في فلسطين ، وغدا في القاهرة ، ثم في الأردن او سوريا او في اي مكان آخر يعتبره اكثر ملاءمة لأقامته .

وهذه النقطة بالذات ، يتم ابرازها كبرهان على « صحة وعدالة » الشعار الصهيوني الذي كان — رغم زيفه — عاملا رئيسيا في التأييد الذي حصلت عليه الصهيونية منذ تأسيس حركتها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر اي : « فلسطين خالية من السكان » .

هناك بالتأكيد قبائل بدوية فلسطينية تقيم وتتنقل فوق تلك الأرض ، ولكن انكار وجود سكان فلسطينيين عرب وكثافة كبيرة من الفلاحين ، بالاضافة الى البدو هو تشويه فظيع للحقيقة وكذبة كبرى لا تصدق .

ومما ساعد الصهيونية على ابراز تلك الصورة الخاطئة كون صورة البدوي معروفة لدى الغربيين ، وخاصة في اوروبا ، اكثر من صورة او نمط حياة اي عربي أخر . اذ ان الغرب كان قد نجح في اقامة علاقات حميمة ببعض القبائل البدوية في الشرق الاوسط منذ النصف الثاني من القرن الماضي ، وخاصة في شبه الجزيرة العربية ، حيث تمكن لورنس من تكوين فريق من الحلفاء البدو تمكن ، بفضل تأييدهم المطلق له ، من استخدامهم في الحرب العالمية الاولى ضد الامبرطورية العثمانية .

في ظل هذا الفهم الغربي للبدو ، كان من السهل جدا على الصهيونية كسب التأييد لحركتها في اوساط الرأي العام الغربي ، آخذين بعين الاعتبار التمييز العنصري الذي واكب تطور وتوسع الامبريالية الغربية ، مما سهل ابراز الاختلافات الجذرية بين اليهود والبدو في فلسطين .

جاء اليهودي مستوطنا . مرتديا ملابس الاوروبيين ، وكانت مهنته « الحضارة » ، وانخرط في الاعمال الانتاجية وشارك الاوروبيين في جميع مشاريعهم ، ازاء هذا الوضع ، كان من الصعب على البدوي المحلي منافسة القادم الجديد والظهور بمثل صورته وعلى اية حال ، لم تكن هذه العناصر رئيسية ، فقط ، لكسب التأييد الغربي للصهيونية ، ولكنها كانت عناصر اساسية في ادب الاطفال واساسية اكثر واكثر لتطوير البنية التي تمكن الحركة الصهيونية من اقناع العالم بعدالة قضيتها . اي عدالة « حركة التحرير الوطنية اليهودية » .

ويحاول الادباء الصهاينة ، بشكل عام ، ان يغرسوا في اذهان الاطفال بان جميع العرب هم بدو . ولهذا فأن الصيغة التي تميز هذا الادب هي استعمالهم لكلمتي « العربي » و « البدوي » استعمالا متماثلا ومتشابها ، فتحل احداهما مكان الاخرى وكأن كل عربي هو بدوي .

وفي النماذج التي بين ايدينا ، تبرز صورة البدوي باعتباره يظهر بشكل اعتباطي ثم يختفي فجأة بشكل اعتباطي ايضا ، وبدون اي تبرير .

« .. ذات يوم ، ظهرت في وادي الربيع حمير وجمال ، محملة بالصناديق والرزم ، مصحوبة بنساء واطفال . أناخ الرجال جمالهم في مكان منبسط وانزلوا حمولتها وحمولة الحمير . وفي خلال دقائق معدودات ، نصبت الخيام واخذ الدخان يتصاعد من النيران التي اشعلت في وسط الخيام . في هذه الاثناء كان السيد هرموني (الأب) في الغابة ، في حين كانت تكفا (الأم) مع اطفالها في الوادي . قابلهم الزوار بدهشة وراقبوهم بضغينة واضحة ، فيما كانت حميرهم ترعى في حقل البرسيم الذي زرعه هرموني قرب الوادي ، وكان الاطفال ـ اطفال الضيوف ـ قد تغلغلوا في الحديقة المزروعة بالخضار ، وابتدأوا بأقتلاع الفجل والجزر وسرقة اول محصول للخيار والقثاء .

(A. Smoli, **The People of the Beginning,** pp 142- 143).

... ومرة اخرى يختفي البدو ، ايضا على نحو اعتباطي ، وبدون تبرير .

« .. أجبر احمد حصانه على الجري بسرعة ، وفجأة ظهرت امامه الشجرة ، التي كان المخيم قد اقيم على مقربة منها . ولكن اين اختفت الخيمة ؟ كان لا يزال باستطاعة احمد رؤية الحفر في الارض ، التي تدل على الاماكن التي كانت اعمدة الخيمة مغروسة فيها . رأى كومة من الرماد وبقايا خشب محترق ، وعلى مقربة منها ، شاهد ابريقين قديمين احدهما من الفخار ، وعددا من الرفوف الخشبية المحطمة متناثرة في المكان ، حيث كانت في السابق مخصصة لحفظ الخضار والفاكهة ... ولكن الخيمة ، اعمامه ، وامه حسانه اختفوا جميعا .. »

(Karah Peder, **Let Us Make Peace,** pp, 50 51).

ويقطع البدوي الحدود بلا مبالاة ، وهذه اللامبالاة ناتجة عن افتقاره الى الروابط التي تشده الى بلاد دون سواها.

« ... وكان المسافرون الاخرون ابناء قبيلة بدوية ، تعيش في صحراء سيناء ، قالوا انهم كانوا يحاولون الرحيل ، نحو الشمال ، حيث المناطق المأهولة ، وانهم لم يحبوا هذه المناطق ابدا . لهذا يغذون السير مع مواشيهم وحميرهم ، عائدين الى العريش .. »

(Mordechai Noar, **The Good Guys Return, p. 87**).

وبما ان البدوي يلعب دورا رئيسيا في ادب الاطفال اليهودي ، فقد بذل الكتاب الصهاينة جهودا كبيرة ، لاعطاء صورة واضحة ، عن حياة البدوي وعاداته ولباسه ، دون ان يدعوا الفرصة تفوتهم لتحقيق ذلك .

ويلاحظ مما سبق ، ان هذه الجهود الكبيرة تستهدف امرا واحدا ، فقط ، وهو محاولة تقديم البرهان على ان سكان فلسطين هم بدو .. وبدو فقط .

« .. يربي البدو الأغنام السوداء فقط ـ قال ناسي ، الذي كان يمضي معظم وقته في مكتبة السيد ايرون ، منكبا على قراءة كل ما له علاقة « بأرض اسرائيل » وسكانها ، لعله يتمكن من ادراك وتمييز السكان الاصليين بدون صعوبة .. »

(Varuch Nadel, **Nati and the fearful Events of the red Rock, P.** 97).

ومما تجدر ملاحظته هنا ، هو استعمال الكاتب لأصطلاح « ارض اسرائيل » ، اي فلسطين ، وسكانها ، اي كل سكانها ، وليس فلسطين وبعض سكانها ، اي البدو .

وبقدر ما تأخذ نظافة البدوي بالاعتبار ، فان صورته ، في الادب الصهيوني ، متماثلة ، اذ يقدم كانسان قذر .

« ... دعونا نرى كيف يعيش البدو في خيامهم ـ قال ناداف ، باحتقار ـ قذرين .. تفوح منهم النتانة . »

(Yosi Margalit, **Fire in the Wood,**p. 18)

والبدوي يصور ايضا ، كلص .

« ... وحتى الرعاة العرب ، الذين كانوا يردون النبع لأرواء ظمأ مواشيهم ، امتنعوا عن الذهاب الى النبع ، خلال هذه الايام (اي اثناء وجود البدو هناك) وعندما قابلوا هرموني حذروه ، ناصحين اياه بالانتباه جيدا لمزرعته .. لأن هؤلاء البدو الرحل لصوص ... »

(A. Smoli, **The People of the Beginning,** p. 145).

والبدوي ليس لصا فقط ، ولكنه ناشل ايضا .

« ... وفجأة سمع صوت يقول : (اللهم) ، وشعرنا بأيد قوية تقبض علينا وتكبلنا ، وظهر امامنا شبحان يرتديان العباءة السوداء : لصوص بدو . لم يكن ما سمعناه صرخات مزاح ، ولم تكن لعبة اطفال ، او مشهدا في فيلم سينمائي . كان الامر حقيقة ، فالشبحان كانا لصين حقيقيين قاما بأسرنا ليتسنى لهما المطالبة بفدية لقاء الافراج عنا ... »

(Yemimah Chernowitz, **One of Us,** pp. 127- 128)

وكل قصة من قصص الاطفال اليهود ، تتضمن وصفا دقيقا للغاية لكل عمل يمارسه البدوي في حياته اليومية ، ولكل قطعة من لباسه . وللخيام كذلك نصيبها من ذلك الوصف الدقيق . لقد صادفت ، في احد الكتب ، موضوع هذه الدراسة ، وصفا للعباءة البدوية وشرحا مفصلا لاهميتها في حياة البدوي .

« ... العباءة لباس ممتاز ، قال ناسي ، مدافعا بحماس كبير عن لباس البدوي التقليدي . فهي تلائم للشتاء كما للصيف ، تصلح للنوم علاوة على الجلوس والسير . ففي الشتاء ، يتلفع البدوي بعباءته ، التي يستطيع ان يلفها مرتين حول جسده ، فيدفأ . والعباءة تحميه ، كذلك ، من المطر ، اذ انها محاكة جيدا . وعند هطول المطر يرتدي البدوي عباءته بحيث يكون وجهها المغطى بالشعر من الداخل ، فيستحيل على المطر عندئذ ، اختراق العباءة وينزلق عنها وكأنها مطلية بطبقة من الزيت .

اما في الصيف ، فتحفظ العباءة بين طياتها كمية من الهواء تحمي جسم البدوي من الحرارة وتمنع عنه التعرق ، ايضا . ان احد المخاوف الدائمة للبدوي هي نقص المياه . فالعباءة تساعد على الاحتفاظ بمستوى السائل في جسده ، وبالرغم من قلة تعرق جسد البدوي ، فانه لا يبرد عند التعرق . العباءة منامة مريحة جدا . وبالأختصار ، فان للعباءة مميزات عديدة لا يمكن حصرها ... »

(Varuch Nadil, **Neti and the Fearful Events of the Red Roch,** pp. 96-97).

كيف يبدو مخيم البدوي

« ... هكذا يبدو مخيم البدوي عن بعد : خيام سود تنتشر فوق ارض قاحلة . هذه الخيام المتناثرة مصنوعة من وبر الابل ويحيكها البدوي بنفسه ، لتحميه من حرارة الشمس الحارقة صيفا ، ومن الامطار الغزيرة شتاء . وهناك احجام مختلفة للخيام ، ويتغير حجم الخيمة مع ازدياد عدد افراد الاسرة ، اما اكبر واثمن خيمة فهي خيمة الشيخ التي تشبه قلعة ملكية بدوية . ارضها مغطاة بسجاد جميل وفوق السجاد توضع الوسائد الحريرية الملونة . وفي هذه الخيمة ، يستقبل الزوار ويجتمع رؤساء القبائل للتداول في الأمور الهامة .. »

(Margalit Banai, **The Son of thesheikh,** pp...)

ويصر معظم الكتاب الصهاينة على عدم وجود مشكلات مستعصية لدى البدو ، لسبب بسيط وهو عدم امتلاكهم للارض . والمشكلة الاساسية المتعلقة بالبدو هي مشكلة السرقة والقتل . ومما تجدر الاشارة اليه ، ان هؤلاء الكتاب ، لا يربطون بين البداوة و« القساوة » . وعندما يراد تصوير عمل قاس ، فانه يلصق بالعربي لا بالبدوي .

وهكذا ، وكما يبدو مما سبق ، فان البدو لا يعتبرون اعداء حقيقيين . اكثر من ذلك ، ففي معظم القصص والمجلدات ، يبدو البدو وكأنهم متعاطفون ومؤيدون « لدولة اسرائيل » .

« ... محمد احمد الخيل ، قائد وحدة الاستطلاع ، كان شابا معتدل القامة ، مثيرا للأعجاب الى حد ما . لا يطلق شاربيه ، اللذين هما مصدر اعتزاز لكل عربي .. »

(Varuch Nadil, **Neti and the Fearful Events of the Red Rock,** p. 72).

« محمد ، بطل هذه القصة ، يخدم في الجيش الاسرائيلي ، ومع تتابع الاحداث ، يأسر ثلاثة « ارهابيين » (مصدر سابق ص . ٧٣) .

« يعتقد الشباب ، في الكيبوتز ، بان خطر الموت يتهدد حياة اي شخص يجرؤ على تخطي حدود مزرعتهم . لذا ، فانهم لا يسمح لهم حتى بالتنزه . وغالبا ما يتذمر الشباب ويحتجون على هذه الاوامر ، خاصة وان البدو لا يعدون اعداء ، وغالبا ما يأتون الى الكيبوتز ، وبشكل منتظم . يبرر امون للأطفال اسباب فرض هذه الاوامر الصارمة ، بانها ليست بسبب خطر البدوي الذي يعيش في النقب ، ويعزو ذلك الى الدول العربية المحيطة . اذ ان هذه الدول ترفض الاعتراف بانتهاء الحرب ، ولا تزال ترسل متسللين عبر الحدود بقصد القتل والسرقة داخل اسرائيل ، ومحاولة شحن البدو بالحقد ضد الاسرائيليين فتنجح محاولاتهم حينا وحينا تفشل . ويتجه معظم البدو لدعم الاسرائيليين ، وهم يمقتون العرب مثيري الحروب . »

(Karah Peder, **Let Us Make Peace,** p. 66)

إميل حبيبي

انا هو الطفل القتيل

اجرى الحوار : محمود درويش والياس خوري

براغ ، ضباب وشوارع تنتشر في الضوء الخافت وفتية يرقصون ، وهو اميل حبيبي ، هذا القادم كأنه ابطاله جميعا ، يضحك ويسأل ونحن نريده ان يجاوب . لكنه يسأل ، يأخذنا في ذاكرته الى هناك ، الى المعاناة اليومية ، ويتعامل معها ببساطة اليومي والمألوف الذي يجب تغييره ، وحين يشير الى هناك يقول « بلادنا » ، انها بلادنا . والضمير يشير الينا جميعا ، وهو كأنه الضمير ، كأنه ضحكات تمطر فوق شوارع المدينة القديمة ، نمشي اليها معه ، وهو يتكلم ويسأل ، ونحن نستمع الى اجوبته واسئلته .

هذا الفلسطيني العربي ، الكاتب ، السياسي ، المناضل . هذا السيل من الشخصيات الشعبية التي تتلخص في رجل واحد ، هذا الكاتب الذي لا يحترف سوى الحب ، يكتب ، كما قال ، حين تأتيه الكتابة . والكتابة تأتيه على صورة « المتشائل » ، حيث يختلط التراث الادبي العربي بحياتنا اليومية ، حيث تصطك اللغة القديمة تحت عذابات الراهن .

كأنه معنا ، استعدنا تلك الأيام الجميلة القاسية في حيفا ، واستعاد هو معنا بيروت وشوارعها والبيوت التي التجأ اليها ، ومجلة « الطريق » ورئيف خوري وجميع الرفاق .

وفي الحوار معه ، نكتشف اننا نحاور انفسنا . كأنه صورتنا الأخرى ، كأنه السنوات التي ستأتي أو العمر الذي سنذهب اليه .

وفي الوداع ، كان ما يشبه الوجع الذي يقتلع الاعضاء . لكنه هناك وهنا ونحن في كل الأمكنة معه ومع كلماته وضحكاته ونكاته وسخريته ومحبته للآخرين .

في براغ ، التقيناه ، وتحدثنا ، سرقنا فراغات الكلام ومشينا في الشوارع ، رأينا الشوارع الضيقة حيث عاش كافكا وطوابع البريد ، وتذكرنا المدن الأوروبية التي ابتلعتنا ، وتذكرنا باريس ، مدينة العاشق الذي مات ، مدينة عز الدين القلق ، ثم عدنا الى حيفا والناصرة وبيروت .

وهذا الحوار ، هو تلخيص لأيام اربعة قضيناها في النقاش الطويل ، حول الأدب والسياسة والكتابة .

● ـ نبدأ من البداية ..
كيف تفسر مفاجأة العالم العربي بنتاجك الأدبي ؟

□ إن مفاجأة العالم العربي بنا ليست قضية شخصية ، فالمفاجأة كانت في التعرف علينا جميعا وعلى أدبنا بأسره ، ويمكنني تفسير هذه الظاهرة بكون العالم العربي ، كان بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، بحاجة الى بارقة امل . فهذه الضرورة هي التي دفعت الضمير العربي الى « اكتشافنا » .

لقد استطعنا ان نكون بارقة الأمل هذه لأننا صمدنا هذا الصمود في ظل القمع الاسرائيلي طيلة هذا الوقت ولم نتراجع او نخضع. كما يشير محمود درويش في ابياته الشهيرة :

« نحن يا أختاه من عشرين عام
نحن لا نكتب أشعارا ولكنا نقاتل » .

واحب أن أضع هذه الحقيقة في مكانها الصحيح ، حتى لا تكون هناك مبالغة في تقويم انتاجنا . وهذه المبالغة تسيء الى الجانبين : الى موضوع المبالغة ، أي نحن ، وتقودنا الى العقم ، والى مستقبلي المبالغة ، وتقودهم الى الرضى عن النفس ، وحتى الى قبول المواقف الاستسلامية .

● **« سداسية الأيام الستة » ، كانت اول عمل ادبي منشور لك ، وقد نشر بعد هزيمة حزيران ٦٧ ، فماذا كتبت قبل « السداسية » ؟**

□ نشرت مع « السداسية » ، عددا من القصص التي كنت قد كتبتها ونشرتها في سنوات سابقة ، احداها هي قصة « بوابة مندلبوم » التي كتبت في الخمسينات . والحقيقة أنني عالجت كتابة القصة منذ أن بدأت مساهمتي ، في العمل السياسي . وقد نشرت العديد من القصص في فلسطين خلال فترة الانتداب البريطاني ، ونشرت في « الاتحاد » و« الغد » . كما نشرت في الاربعينات عددا من القصص في مجلة اسمها « المهماز » شاركت في ملكيتها وكنت رئيسا لتحريرها ، وقد صدرت عام ١٩٤٦ . وقبل عام ١٩٤٨ نشرت قصة قصيرة اعتز بها في مجلة « الطريق » اللبنانية ، انطلاقا من الاسطورة القروية عن الانسان الذي يضبعه الضبع ، ويقوده وهو فاقد الرشد نحو مغارته ويسير المضبوع نحو المغارة منتصب القامة ، فيصطدم رأسه بسقف المغارة ، يجرح ويسيل دمه فيثوب الى رشده . وقد اردت في هذه القصة الاشارة الى ما أصاب الشعب العربي الفلسطيني ، والى الثقة بقدرة هذا الشعب على التخلص من الضبع والمغارة .

والمؤسف أن العديد من هذه القصص قد ضاع ، خصوصا ما نشر منها في « المهماز ».لقد تعاطيت الأدب واحببته منذ أيام الدراسة . وكنت معروفا لدى الاوساط الأدبية في فلسطين زمن الانتداب .

● **هل يمكن ان تحدثنا عن المناخ الادبي في فلسطين انذاك ؟**

□ لقد أصبح معروفا لدى الباحثين في تاريخ الأدب الفلسطيني ، أن الأدب الوارد من مصر في ذلك الحين ، أثر تأثيرا سلبيا على نمو الأدب الفلسطيني بشكل طبيعي ، من حيث انه ضيق الخناق على الادباء الفلسطينيين الذين كان عليهم اما النشر في الصحف والمجلات المصرية او الاكتفاء بما تيسير من وسائل نشر بدائية ، لم تكن قادرة على منافسة المجلات المصرية.انا تأثرت بمصطفى صادق الرافعي ، على الرغم من كونه كاتبا رجعيا ، ولم أزل الى اليوم متأثرا بأسلوبه وطريقته في التلاعب بالالفاظ .

جيلي انا ، هو الجيل الذي كان تاليا لجيل ابي سلمى وابراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود . كنت أنا واحسان عباس ، وكان عباس شاعرا ، وكان اعز صديق لي . كنا في مدرسة واحدة وفي صف واحد . ولقد ذكرت هذه العلاقة في قصتي « قدر الدنيا » حين كتبت عن ثلاثة اصدقاء ، احدهم صار مدرسا في الخرطوم ، والثاني أصبح نزيل مستشفى الامراض العقلية ، والثالث هو أنا .

كنا نحاول أن نشن معارك أدبية ضد العقاد . أذكر أننا كنا نخرب ندواته في فلسطين ، إذ كان العقاد مؤيدا للحلفاء الغربيين . اما نحن فكنا شلة من التقدميين الذين يعتبرون القضية الفلسطينية قضية كفاح ضد الاستعمار البريطاني ، كما كنا ندعو الى ضرورة التفريق بين اليهود والحركة الصهيونية ، وكان موقفنا نقديا من القيادة الفلسطينية الرجعية والمتجمدة انذك ، كما كان موقفا منفتحا على الاتحاد السوفياتي ويرفض الاتجاهات التي كانت ترى الخير في أي تحالف مع الفاشية .

وأذكر أننا من جانبنا كنا ننظم ندوات وندعو ادباء وشعراء عربا لاحيائها . دعونا الجواهري ومجموعة من الادباء والفنانين من لبنان والعراق .

● **ما هي الخلفية الثقافية لهذا الجيل ؟**

□ لا شك في أننا تأثرنا بالادب المصري : طه حسين ومجلة « الرسالة » . لقد تأثرنا بأسلوب الأدب المصري وبثورية الأدب اللبناني متمثلا بمارون عبود ورئيف خوري (الذي كان مدرسا في فلسطين) وعمر فاخوري ، وتأثرنا بمضمون مجلة « الطريق » .

وكان أدبنا سياسيا ، وحتى في عودتنا الى التراث ، فاننا كنا نهتم بأدب الخوارج والقرامطة . كنا نبحث عن التراث المقاوم في التاريخ العربي .

● **ما هي المصادر الأدبية التي أثرت في كتاباتك ؟**

□ إن الذي قادني الى الاهتمام بالاسلوب هو مصطفى صادق الرافعي . فمحبتي للغة العربية اخذتها عن الرافعي ، في اسلوبه وتكراره ، كما انني تأثرت بالسلاسة والعزف على الموسيقى الهادئة عند طه حسين .

في المدرسة بدأت بتذوق اللغة عن طريق معلمين يبدو أنهم اكتشفوا هذه الملكة لدي . أحدهم فرض علي ، لأنه يحبني ، دروس الدين ، ثم علمني القرآن ، فتأثرت به حتى في عملي السياسي . أما الذي فك طلاسم اللغة عندي فهو الياس حداد والد الدكتور وديع حداد الذي عرفني على كتاب النحو لجبر ضومط .

ولقد تأثرت بالمقامات ، فانا أحب التلاعب بالالفاظ ، ولذلك ، ربما ، اصبحت الكتابة صعبة بالنسبة الي ، أعود الى النصوص واعيد،وأنا مستاء من نفسي بسبب ذلك . وقد يكون هذا رد فعل على استهانة ادبائنا وشعرائنا باللغة .

كما أنني تأثرت بالادباء الروس وعلى رأسهم تولستوي ، تورجنيف ، دوستويفسكي وماياكوفسكي . غير أن الحدة في كتاباتي تعود الى تأثري بكارل ماركس . وكثير من الناس يدهشون حين أشير الى هذه الحقيقة ، لأنهم لا يعلمون ان هذا المراكشي ، كما كان يسميه أقرانه ، كان يسمح لنفسه حين يهاجم نظاما أو قيادات بأن يخترق قدس الاقداس .

اما روح التهكم المبطن ، فقد اعانني الادب الانجليزي الكلاسيكي على تنميتها ، والى حد ما انتاج الأميركي مارك توين .

كما انني احب فولتير كثيرا ، الى درجة انني أشعر بأثره المباشر ، احيانا ، على كتاباتي . واذا أردت أن اشدد على ناحية أو مصدر أدبي فانني أقول أنني تأثرت كثيرا بالمقامات والأدب الهزلي الكلاسيكي العربي ، ادب الكشاكيل ، وكتبت مقامات في « الجديد » ، وتوقفت لأنني لم استطع ان أتابع . وأنا عندما اكتب اعمل كثيرا في القواميس القديمة ، قاموس الفيروز أبادي ، وبعض الكتب « كالعقد الفريد » ، كما أنني أشعر بأن الجاحظ يشجعني على اختراع الكلمات .

● **كيف تستطيع ان تفسر لنا تحولك في سن الخامسة والاربعين الى النشر المحترف والى تقديم نفسك كأديب ، بعد ان كنت معروفا كمناضل وكقائد ثوري وككاتب سياسي ؟**

□ استطيع ان أقول أنني جئت الى السياسة عن طريق الأدب وليس العكس . وقد بدأت نشاطي السياسي حين كانت الشيوعية ما تزال حزبا سريا في بلادنا . كنت آنذاك اعمل متمرنا كي اصبح مهندسا ميكانيكيا كما كان اخي الكبير حليم يريدني ان اكون . كنت اشتغل متمرنا وأدرس عن طريق المراسلة . بدأت العمل الميكانيكي من أدنى درجاته ، كنت اعمل « عطشـلي » (الذي يرمي الفحم الحجري في وجاق القاطرة) ، في شركة تكرير البترول في حيفا اثناء بنائها ، حيث كان أخي يعمل مديرا فيها . وكان قائد القاطرة شيوعيا من عكا . ويبدو أنه أراد ان يجد طريقا الى ضميري ، وكان نكيا ، فادرك ميولي الأدبية وشجعني على كتابة القصص ووعدني بنشرها . وعن هذا الطريق فتحت أمامي آفاق الشيوعية . الأدب ، كما ترى ، هو الباب الذي أوصلني الى السياسية وانا حتى عندما كنت في مرحلة الاعداد كي أكون مهندسا ميكانيكيا ، كنت أعتبر نفسي بطلا في قصة ، فارسا متخفيا في ثياب العمل .

ثم حين عرض علي الاشتراك في مسابقة لتوظيف مذيعين في محطة اذاعة القدس في اوائل الاربعينات ، اشتركت في المسابقة ونجحت ، وعندها استطعت ، للمرة الأولى ، ان أحقق اهتماماتي الأدبية ، وأن أعيش وسط جو الأدباء ، وأن اتعرف على ابي سلمى في سنوات ١٩٤٢ ــ ١٩٤٣ .

وأنا أدعي أنني ضحيت برغباتي الأدبية من أجل المساهمة في العمل الوطني ــ السياسي المباشر . فلقد قدمت استقالتي من العمل الاذاعي حين طلب الحزب مني ذلك ، وكان الوضع داخل الحزب صعبا . فتركت العمل الاذاعي وبالتالي العمل الأدبي عن وعي وقناعة ، من أجل تلبية حاجة ، كنت أدرك أنها ماسة بالنسبة للعمل الحزبي آنذاك اذ اننا كنا في مرحلة الظهور العلني ، وقد ظهرنا تدريجيا ووضعنا السلطة امام الأمر الواقع .

مما لا شك فيه أن ملكتي الأدبية ساعدتني على تطوير صفة الخطابة وتطوير كتاباتي السياسية . وحين جابهت مؤخرا ، وقبل كتابة « لكع » ، قضية الأسلوب ، وأخذت افتش عن الاسلوب الذي يستطيع أن يستوعب تجربتي وافكاري ، اكتشفت انني لا يمكن ان أجد الأسلوب المناسب إلا من خلال تجربتي الطويلة ، عندها أدركت أن تجربتي تتميز بالنجاح في اسلوب الخطابة ، فاعتمدته في « لكع » .

لقد ضحيت سابقا بامكانياتي الأدبية من أجل شعوري بضرورة العمل السياسي . وفيما بعد ، أي بعد فترة طويلة نسبيا في العمل السياسي ، وخصوصا بعد عام ١٩٦٥ ، بدأ يتكون لدي الاقتناع

بأنني استطيع ومن حقي ، بعد هذا العمر الطويل ، أن أعود الى حبي الأول . ولم أعد إلا بعد أن تكون لدي الاقتناع بأن حياة جيلي السياسية لم تذهب سدى ، لأننا استطعنا ان ننشيء جيلا يستطيع ان يستمر في حمل الراية وبشكل افضل مما حملناها . وأنا لا اكشف سرا حين أقول أن رفاقي في الحزب وجدوا صعوبة كبيرة في فهم دوافعي . ولكن هذه هي دوافعي الحقيقية التي يعرفها حزبي . ولقد قلت في المجال الأدبي امورا كثيرة قلتها في المجال السياسي.ولدي ما أقوله في المستقبل في مجال العمل الأدبي . وانا اشعر بأنني محظوظ لأنه قيض لي هذا الخيار الذي لا يقيض لجميع القادة السياسيين .

● السياسي والفنان يتعايشان حتى لحظة معينة ثم يفترقان ؟ كلامك يشير الى أن خيارك الأدبي هو ما يشبه التقاعد ، وكأن الأدب يصبح في لحظة معينة هو الخلاص .

□ أنا لا أوافق على أن الأدب هروب ، والذي دفعني الى العودة ومواصلة العمل السياسي هو الخوف من القول بأنني هارب . لذلك عدت عضوا في المكتب السياسي ورئيسا لتحرير « الاتحاد » . كل ما أطلبه ، ليس التوقف عن النضال السياسي ، بل اطلب وقتا اكبر للعمل الادبي . انا لم استطع التخلي عن العمل السياسي ، ربما لأن هذه هي حياتي . هل أستطيع أن اخرج من جلدي .

وأنا أعتقد أن ما يحبه الناس في كتاباتي السياسية هو اللون الأدبي الذي فيها . حتى كتاباتي السياسية ، فانها في اغلب المرات ذاتية ، كما أن العمل السياسي لم ينفصل عن الرؤية الأدبية في ادبي .

انا لا امر في ازمة سياسية ، فأنا مقتنع الآن انه بعد عام ١٩٦٥ ، وبعد أن مر الحزب في أزمته وخرج منها ، بأن الراية هي في أيد امينة ، وصرت أشعر أن الأمور تستطيع ان تستمر من دون مساهمتي المباشرة . انه الشعور نفسه الذي جعلني اترك العمل الأدبي الى السياسة هو الذي دفعني الى ترك السياسة الى الأدب .

أنا أعتقد أن جميع الناس يشعرون بهذا الصراع من أجل البقاء . وأنا ايضا أرغب في ان يبقى ورائي الأثر الأدبي الذي اكتبه . وعندما اكتب نصا ادبيا اتساءل كيف ستقومه الاجيال القادمة ، واتمنى ان يصبح نصوصا للقراءة في المداس ، وأشعر بالغيرة من الكتاب الكلاسيكيين . لذلك أحترم عملي فأنا لا أعرف كيف سترى الاجيال القادمة اليه ، هكذا كما ترون ، العمر يلعب دورا أساسيا ، أنا أريد ان اتجاوز العمر .

● كيف تنظر الى الموت ؟

□ بدأت أعي وجودي الشخصي مع وعيي لقضية الموت . أنا بدأت أشعر بوجودي في اللحظة التي عرفت فيها الموت . انا اخاف الموت ، إذن أنا أموت . لذلك ابحث على المستوى الذاتي ، عن الوصول الى تفاهم مع الموت ، الى الرضى بهذا الأمر مع ايجاد حل لقضية استمراري . ولقد كان أحد الاسباب الباطنية لوعيي المبكر للموت هو حبي الشديد لأمي . فأنا كنت شديد الخوف من أن تموت أمي ، وكنت اتمنى أن أموت قبل ان تموت . فأنا كنت وثيق الارتباط بها نتيجة ضعف بنيتي .

● ولكن هناك أشياء تموت في الانسان ، فكيف ترى الى موت الاشياء فيك ؟

□ أحاول في الكثير من المرات ان أقنع نفسي بأني أصبحت كبيرا في السن ، وأن أتصرف على هذا الاساس . ولكني لا أعرف الفرق بين الجيل الجديد وبيني ، فأنا ما أزال كالاطفال . ولكني أتألم

حين ارى الاجيال الشابة تتهكم على الحب ، كما لو أنه صار عيبا . جيلنا كان يحب الى درجة الحب العذري ، وكان الحب عميقا كما في الروايات الروسية الكلاسيكية . اما مسألة الموت ، أقول نعم ، ربما ماتت في العواطف الجياشة وبعض الصداقات وبعض النساء والمدن اما كيف عالجت قضية الموت في شبابي ، فانا كنت اكتب مذكرات ساذجة ، واذكر انني كتبت أقول بأنني ابحث عن حب ينسيني ذاتي وينسيني خوفي من الموت ، ثم أنتقلت الى البحث عن مبدأ يستوعبني ووجدت الشيوعية ، وكان من الممكن ان أقع في الايمان الديني .

لقد وجدت الحب في المرأة ، غير أن هذا الحب لم يستطع ان يستوعبني ، لقد حاولت أن أعطيها كل حياتي ، لكن المشكلة ، لم تحل ، مشكلة الاندماج الكلي والاستعداد للتضحية بالذات من اجل قضيته .

● **ولكن ، طالما تحدثت عن امكانيات الايمان الديني ، كيف ترى الآن علاقتك بالله ؟**

□ لا ، كلامي لم يكن دقيقا حول هذه النقطة ، بعض اخوتي وقع في الايمان الديني اما أنا فلا . والآن ايضا ، لا يلعب الدين أي دور في حياتي ، وهذا واضح بالنسبة لي ، لكني أتألم كثيرا حين أرى ان هذا لا يزال عاملا علينا مجابهته ، بعد كل هذا العمر ، في اواخر القرن العشرين ، أتألم لأن الانسانية هي في هذا الواقع .

كما أنني أتألم من قضية اخرى . فأنا اشعر بالغيرة من تجارب تنعكس في كتابات العديد من أصدقائي الذين يعرفون حياة القرية ، والعائلة العربية بالتفصيل ، وهي تقاليد اسلامية . ولذلك ترى أنني في اعمالي الادبية لا أشير الى هذه التقاليد . ويؤسفني جدا ان أشعر بأنني مقيد . فلو عشت في بيئة اسلامية لاستطعت ان أقدم اكثر . وهذا حنا مينه أنا أراه شجاعا لأنه يكتب عن شخصية مسيحية كاملة ، أنا لا أسمح لنفسي بهذا . فدين الابطال في قصصي اما أن يكون مسلما أو لا تجري الاشارة اليه . لذلك فان اغلب شخصياتي أما غير معروفة الطائفة والدين او تتهكم عليه . وأنا أشعر أن بنيتي المسيحية هي معوق بالنسبة لي ، فطموحي هو ان اكتب عن الأمر المميز لهذا الشعب ، عن العام ، وانا أعتبر العام اسلاميا .

لقد نشأت في بيت بروتستانتي ، أما مدرستي واصدقائي فكانوا مسلمين . ربما المسألة اكثر عمقا من الطائفة والانتماء المذهبي ، ربما السبب في هذا كله هو مدينتي . الكتاب المدينيون هم أقلية في مجتمعنا الفلسطيني . أنا لا أعرف القرية ، ومجتمعنا قروي . أنا لا أعرف بيئة القرية ، لا أعرف اسماء الادوات الزراعية ، لذلك فان اغلب مشاهد رواياتي وقصصي تدور في عكا وحيفا . وأنا لا أحب أن اكتب عن اشياء لا أعرفها بشكل جيد .

● **هل هناك مصادر دينية في ادبك ؟**

□ لقد قرأت التوراة ، واحاول ان أهرب من تأثيرها ، لأن ترجمة اليازجي ليست عربية ، وقد لعبت دورا في تشويهنا .

التوراة والانجيل لم يلعبا اي دور في حياتي ، أهملت الانجيل وقرأت التوراة ، وأنا أقاوم تأثيرها في ، واعتقد أن تعابير التوراة هي تعابير عبرية ، تراكيب الجمل هي تراكيب عبرية ، أنا أقاوم الاستناد على أمور هي من خارج تقاليد جماهيرنا ، كالميتولوجيا الأغريقية فثقافتنا تبدأ بالاسلام .

● **هل يمكن ان تحدثنا الآن عن اميل حبيبي الانسان ، ولنبدأ بالطفولة ؟**

□ انتمي الى عائلة قروية اصلها من شفاعمرو قرب حيفا ، والدي شكري كان معلم مدرسة في شفاعمرو ، ويبدو أنه كان يعمل في مدرسة ارسالية . وكان معلم المدرسة في ذلك الوقت شخصا محترما ، يذكر أسمه في بقايا الاغاني في القرية : « يا شكري هات الدفتر » . وكانت عائلتي واحدة من العائلات القليلة التي لم تكن تملك ارضا . وهذا أمر نادر الظهور في ذلك الوقت لدى عرب فلسطين . ويبدو أن جدي لوالدي كان مسرفا متلافا ، وان الانجليز حين دخلوا بلادنا جلبوا معهم جنودا كانوا يسمون مغاربة اتوا مع عائلاتهم ، وصادروا اراضي احلوا بها هؤلاء الجنود مع عائلاتهم ، وحدث أن كل ما تبقى لنا من أرض كان في وسط المنطقة التي صودرت .

وفي سنة ١٩٢٠ هاجر والدي الى حيفا مع أولاده ، حيث القوا في سوق العمل كعمال . وفي سنة ١٩٢١ ولدت لعائلة من الممكن اعتبارها قسرا عائلة عاملة . وفتح والدي دكانا لبعض الوقت وكنا نسرقها فاغلقها ، واعتمدنا في معيشتنا على عمل اخوتي (بعضهم عمل في سكة الحديد واثنان في بناء كاسر الامواج في ميناء حيفا ثم في مصانع تكرير البترول في حيفا) . نحن تسعة اولاد سبع صبيان وبنتان . هذا الوضع الاقتصادي هو وضع خاص بالنسبة لأية عائلة فلسطينية ، وكنت الاحظ في علاقاتي باقراني أنه حتى القروي الذي أتى الى المدينة بقيت له ارض في القرية او استملك في المدنية . اما نحن فكان وضعنا مختلفا . لكن من ناحية اخرى كان العمل اليدوي يضعنا في مستوى دخل معقول ، اي في مستوى طبقة عاملة متوسطة ، كما ان عائلتي كانت تنظر دائما الى فوق ، اي تحاول ان تتبرجز .

وأذكر أن بيتنا كان مكاناً نلتقي فيه بشيوعيين من خلال زيارات اصدقاء احد اخوتي ، وحتى من خلال اجتماعات سرية ، كل هذا جعلني منذ طفولتي لا احمل أراء مسبقة معادية للشيوعية ، ولم تجابهني القضية التي جابهت العديد من ابناء جيلي وهي التغلب على هذه الآراء التي كانت تسيطر على مجتمعنا في الثلاثينات والاربعينات ، أي قبل الحرب العالمية الثانية ، ولقد تقبلت الشيوعية فكريا ومن موقع عائلتنا الاقتصادي ايضا .

ولقد تكامل شعوري الوطني في اثناء ثورة ١٩٣٦ ، التي كانت اكثر الثورات الفلسطينية وضوحا في توجهها ضد الاستعمار البريطاني ، وكان صدامها مباشرا معه . ولذلك استطيع أن اقول بان قضية التوجه الايجابي نحو اليهود في فلسطين كانت بالنسبة لي قضية طبيعية . ولا أعتقد ان جيلي في حيفا تأثر بشكل جدي او عميق بآراء عنصرية معادية لليهود .

وفي هذا الزمن المبكر ، أي عام ١٩٣٦ ، كانت نظرتنا المعادية للصهيونية ، نابعة وبحق ، من كونها اجيرا للاستعمار البريطاني ومنفذا لمخططاته . كما أن موقفنا تأثر بمجموعة من الاحداث : عمليات طرد الفلاحين من اراضيهم وخاصة قضية وادي الحورات ، التي باعها الملاكون العرب للصهاينة وقام الجيش البريطاني بطرد الفلاحين العرب منها ، وحركة القسام ، وكنا في المدرسة الابتدائية نقيم تنظيمات سرية لمحاربة الانجليز ، وكان ذلك نتيجة تشجيع بعض اساتذتنا ، الذين علينا الآن ان نشيد بموقف العديد منهم ، ولكنها كانت حركات صبيانية دون أي فعل سوى اننا كنا نشارك في الاضرابات والتظاهرات . وتأثرنا في مدرستنا ، مدرسة المعارف الابتدائية في حيفا ، باعدام حجازي وشمشوم والزير في صفد ، وخاصة وان أخ الشهيد حجازي ، كان معلمنا للغة العربية ، الاستاذ عارف حجازي ، وكنا نحبه ونحترمه .

أنجزت الصف الثانوي الاول في حيفا ، ثم ذهبت الى عكا حيث درست الصف الثانوي الثاني في المدرسة الحكومية هناك ، بعدها لم يعد هناك امكانية للتعلم الثانوي المجاني ، فذهبت الى مدرسة ارسالية اسكوتلاندية في حيفا (مدرسة مار لوقا) ، وكان احد معلميها البارزين هو الياس حداد ، وفيها انهيت دراستي الثانوية .

تنقلت بين عدد كبير من الاعمال ، وعلى رأسها المحاولة التي جرت بتوجيه من أخي الكبير كي أصبح مهندسا ميكانيكيا ، فعملت في بناء مصافي البترول . وبعدها انتقلت الى الاذاعة في القدس وقدمت استقالتي من الاذاعة عام ١٩٤٢ كي اتفرغ للعمل الحزبي . ثم شاركت في تأسيس عصبة التحرر الوطني عام ١٩٤٣ . وفي أيار ١٩٤٤ اصدرنا جريدة « الاتحاد » ، ومنذ ذلك الوقت اصبحت حياتي السياسية والادبية مرتبطة « بالاتحاد » ومجلة « الغد » ومختلف الأدبيات التي كانت تصدر عن عصبة التحرر الوطني أو بتأثير منها .

وفي عام ١٩٤٦ شاركت مع عدد من المثقفين العرب البارزين في ذلك الوقت في اصدار مجلة اسبوعية اسمها « المهماز » ، ولاقت هذه المجلة انتشارا واسعا في فلسطين والأردن والعراق . وحاولنا ان نجاري بها المجلات الاسبوعية المصرية « آخر ساعة » و« روز اليوسف » ، ولكن مجلتنا لم تعش سوى سنة واحدة . وقد جابهت مجلتنا مقاومة مباشرة من الحكم الملكي الذي كان قائما في شرقي الاردن ، خصوصا بعد ان نشرنا كاريكاتورا على عرض الغلاف يصور تاجا ضخما كما لو أنه دبابة وتحته جماهير مدعوسة ، وكتبنا تحت الصورة : التاج الذي سيهدى في الشهر القادم الى أمير عربي ، وكان الحديث يجري عن تتويج الأمير عبد الله ملكا .

وفي « المهماز » ، نشرت العديد من قصصي القصيرة ، وضاعت « المهماز » ، وضاعت هذه القصص ، بحثنا عن المجلة في الجامعة العبرية ووجدنا بعض اعدادها كما وجدنا بعضها الآخر في مكتبة لينين . وأنا كنت املك مجموعة كاملة من المجلة ، وكنت في اواخر الانتداب البريطاني اقيم في رام الله ، وعندما اضطررت الى تركها في حرب ١٩٤٨ ، حفرنا حفرة في ساحة أمام بيت جدة زوجتي وطمرنا صندوقا وضعنا فيه هذه الاعداد وكتبا واوراقا اخرى . فلما قامت اسرائيل باحتلال الضفة الغربية في عدوان حزيران ١٩٦٧ ، ذهبت الى ذلك المكان فوجدت انه شيد فوقه بيت كبير ، ولم يعد العثور على الصندوق ممكنا .

عام ١٩٤٨ كان من الممكن أن أقتل كما قتل الكثيرون ، وإذا لم أقتل فهذا صدفة ، وقد كنت في العديد من المرات أعيش أوضاعا كان من الممكن أن أموت فيها برصاصة .

لذلك ، ربما ، يولد في حس تلخيص التجربة ، وحرقة لأن هذا الأمر لا يجري على مستوى القيادات الفلسطينية . لقد آن آوان تلخيص التجربة . فتجربتنا غنية جدا في مآسيها ونكساتها ، والسؤال الذي يشغلني الآن ، هو أن هذا الشعب الذي قدم كل هذه التضحيات ، لماذا لم يحقق حتى الآن الحد الأدنى من امانيه . والحجج التي تقدم غير مقنعة : العدو أقوى او التطويق الرجعي .. اذا لماذا لا نلخص التجربة دون الاستهانة بهذه الاسباب .

● **حدثنا عن تجربة النزوح الفلسطيني عام ١٩٤٨ ؟**

☐ حين نراجع الآن تسلسل احداث المأساة او الكارثة الفلسطينية ، فاننا نحاسب انفسنا على

أمر واحد فقط ، صحيح اننا بذلنا كل الجهد الممكن من أجل كشف ابعاد المؤامرة أمام جماهير شعبنا ، باعتبارها تستهدف في الأساس اجلاء الفلسطينيين عن أرضهم ، ودعونا جماهير شعبنا الى البقاء في بيوتهم ومدنهم وقراهم مهما يحدث من أمر . ولكن الحقيقة ايضا ، هي أننا بيننا وبين أنفسنا لم نكن نصدق ان تنفيذ مؤامرة ، بهذا البعد ، كان ممكنا . ومنذ عام ١٩٤٦ ، حين خرج حزب العمال البريطاني بمشروعه المعروف والداعي علنا الى ما أسماه تبادل السكان ، ومضمونه الفعلي هو اجلاء العرب عن فلسطين ، ونحن ندرك ابعاد المؤامرة على المستوى السياسي . غير أن حداثة عهدنا بالسياسة جعلتنا لا نصدق انه من الممكن ارتكاب مثل هذه الجريمة بعد الحرب العالمية الثانية وبعد القضاء على الفاشية والنازية .

ولقد قاوم حزبنا ، طوال تاريخه في فلسطين ، مختلف الحلول التي طرحت لتقسيم فلسطين . وما موافقتنا على قرارات الأمم المتحدة في ٢٩ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٤٧ لاقامة دولتين مستقلتين في فلسطين ، دولة عربية ودولة يهودية تجمع بينهما وحدة اقتصادية ، سوى محاولة منا ، في الأوضاع التي كانت قائمة آنذاك ، لتفادي الكارثة .

ومنذ اليوم الأول لاندلاع القتال في فلسطين ، جربنا أن نقنع الناس بعدم ترك بيوتهم وقراهم ومدنهم ، بواسطة النشر والدعاية ومن خلال العمل الفعلي في لجان احياء . غير أن المؤامرة كانت أكبر منا بكثير . وأجد أنه من الضروري تحديد دور المسؤولين عن هذه الكارثة . فالاعلام الصهيوني يدعي ان عرب فلسطين تركوا بلادهم بمحض اختيارهم او تلبية لنداء القيادة القومية الفلسطينية وقادة الدول العربية ، وهذا ليس صحيحا . والاعلام الصهيوني يناقض نفسه بنفسه في هذا المجال ، فلقد تباهى رئيس حكومة اسرائيل الحالي مناحيم بيغن ، مرات عدة بأن مجزرة دير ياسين التي ارتكبتها منظمته بقيادته في نيسان عام ١٩٤٨ وذهب ضحيتها حوالي ٤٠ عربيا فلسطينيا ، بأنها كانت عاملا حاسما في اكراه العرب على ترك بلادهم . وهناك مجازر مماثلة لمجزرة دير ياسين . ولقد كشف النقاب في اسرائيل في خضم الصراع الحزبي الداخلي عن مجازر ارتكبت في الرملة واللد لترحيل اهالي البلدتين العرب . كذلك نشر قبل فترة وجيزة كتاب يكشف النقاب عن محاولة مبرمجة لترحيل سكان مدينة الناصرة العرب . ومؤلف الكتاب ، وهو يهودي استرالي ، كان ضابطا في الجيش الاسرائيلي انذاك ، وقال انه رفض تنفيذ هذه الأوامر . هذا بالاضافة الى مجازر ارتكبت في اغلب القرى التي ازيلت من الوجود او التي لم تزل على قيد الحياة مثل عيلوط وعيلبون ودير الاسد وشعب وكفر ياسين ..

غير أن مسؤولية القيادة القومية الفلسطينية والعربية آنذاك يمكن تحديدها في امرين :

الاول : هو أنها اوهمت الجماهير العربية الفلسطينية بانها معنية حقا بمنع هذه الكارثة وقادرة على ذلك ، فيما اثبتت الاحداث فيما بعد ان الأمر كان على عكس ذلك .

الثاني : في أنها لم تقاوم وتتصد لموجة الرحيل .

اما الأساس ، فهو هذا المخطط الاستعماري الصهيوني . ويجب عدم لوم الجماهير الفلسطينية ، فهناك نزوح طبيعي في ساحات المعارك يحدث في كل الحروب ، وهذا حدث في اوروبا وغيرها ، لكن الأمر الخاص في الحركة الصهيونية هو انها تقوم على احلال شعب مكان شعب آخر .

● **وماذا عن تجربتك الشخصية خلال فترة النزوح هذه .**

□ في هذه الاثناء كنت مقيما في رام الله وأعمل في القدس . واستطعت ان أكون شاهد عيان على العديد من الجرائم التي ارتكبها المستعمرون البريطانيون . وكان الهدف المباشر منها هو تأجيج الصدام الدموي اليهودي ــ العربي في احياء عديدة من مدينة القدس ، وقد حدثت امور مماثلة في بقية المدن الفلسطينية . كانوا ، مثلا ، يعلنون منع التجول في احد احياء القدس المختلطة ، ثم يأتون ببعض الشباب العرب المتحمسين بشكل عفوي او حتى المشبوهين ، ويدلونهم على الدكاكين اليهودية المغلقة ، فيفتحونها ويقدمون لهم البنزين لاحراقها . ويستمر منع التجول لليوم الثاني ، فيجلبون بالسيارات المصفحة نفسها يهود يقومون بعمليات مشابهة في الدكاكين العربية . كما كانت المصفحة البريطانية تلتقط من حي عربي شابا وتأخذه الى الحي اليهودي حيث يقتل ، ثم يلتقطون شابا او شيخا يهوديا وينزلون الى الحي العربي ، وتتكرر المسرحية الدموية .

وفي حيفا قامت سيارات الجيش البريطاني بشكل مباشرة بنقل الاهالي العرب الى زوارق بريطانية اخذتهم الى عكا ، ومنها جرى ترحيلهم الى لبنان . وفي القدس اسهمت سيارات الجيش « العربي » الاردني مباشرة في ترحيل العرب .

اني اتذكر ايام نزوح العرب عن القدس ، وقد كنت هناك ، كان ذلك في شهر نيسان ، وكانت تهب زوابع ترابية ، وكان الناس يسيرون على أقدامهم او محملين كالأغنام في السيارات المتجهة نحو الأردن ، وكانت قنابل « الهاون » تتساقط عليهم وعلى منازلهم التي خلفوها وراءهم ، ولا تسمع سوى صوت الانفجارات وولولة النساء وبكاء الاطفال . ولقد علقت هذه المشاهد في ذهني الى الأبد مرتبطة بفيلم كنت قد شاهدته عن انفجار بركان « فيزوف » واحتراق مدينة بومبيي وتهدمها ، وكان مشهد النزوح مشابها للمشهد السينمائي بشكل مدهش ، لان ما حدث طبع في أذهان الجماهير كما لو أن بركانا قد انفجر فجأة .

وهذه هي خيانة القيادة القومية الفلسطينية التي سلمت مقاليد هذا الشعب ، في تلك الساعات المصيرية ، الى دول عربية مرتبطة حتى اسنانها بالاستعمار ومخططات الصهيونية ، ولا تملك سوى الشعارات الغيبية والبعيدة عن الواقع ، حتى أصبح هذا الواقع في اذهان الجماهير التي أضاعت البوصلة بركانا لم تحسب أي حساب لانفجاره .

من المعروف ان المأساة الفلسطينية كشفت عن عفونة الانظمة الرجعية العربية انذاك ، ومنذ ذلك الوقت تفجرت الانقلابات في مختلف انحاء العالم العربي . ومع ذلك لم يقاس أي شعب عربي في خيانة الانظمة كما قاسى شعبنا العربي الفلسطيني . لأنه ليس صحيحا أن ما حدث كان بركانا وكارثة طبيعية لا يمكن تفاديها . ان ما حدث كان مؤامرة مدبرة من قبل الاستعمار والصهيونية ، ولقد نجحت هذه المؤامرة اعتمادا على انعدام كل شعور وطني لدى الأنظمة العربية التي كانت سائدة آنذاك .

وحري بالتسجيل هنا ، العمل الاستبدادي الأخير الذي قامت به سلطات الانتداب البريطاني في فلسطين ، وهو اغلاق جريدتنا « الاتحاد » ، باعتبارها مخلة بالامن ، لا لسبب سوى لأنها كشفت حقيقة المؤامرة ، ودعت الشعب الفلسطيني الى البقاء في وطنه . ولقد ظهرت في تلك الأثناء حالة مأساوية هي تعاون بعض القيادات القومية الفلسطينية مع قوات الانتداب البريطاني . أضف الى ذلك أن هذه القيادة كانت أول من ترك البلاد والتجأ الى البلدان العربية وخصوصا الى لبنان والأردن

والسعودية ، مما دفعها الى تشديد التحريض على كل من دعا الى البقاء في البلاد والتحريض علينا بشكل خاص . وقبل ان تقوم سلطات الانتداب باغلاق « الاتحاد » ، قامت عناصر ارسلتها هذه القيادة بمهاجمة مكاتبنا في القدس ومصادرة اعداد الجريدة ، غير أن هذا الاجراء لم يقبل شعبيا ، فاضطرت الى التراجع عن هذه الخطوة ، فجاء الاجراء البريطاني المباشر باغلاق الجريدة .

وقد تبين لي أن اقامتي في رام الله ، في هذا الجو ، لم تعد مأمونة ، كما أننا أردنا ان نجد طريقا للاستمرار في اصدار « الاتحاد » . فقمت بالاتفاق مع اخواني ، بالعودة الى حيفا ، مدينتي ، عبر الأردن ولبنان ثم الجليل قبل الخامس عشر من أيار ١٩٤٨ ، وأقمت في لبنان عدة أسابيع ، وحتى في تلك الأيام لم يكن واضحا لنا مدى الكارثة . عدت الى حيفا حيث تقيم عائلتي واخوتي فلم اجد أحدا منهم ، وفهمت أنهم رحلوا الى لبنان ما عدا ابي وامي اللذين انتقلا الى الاقامة في قريتنا الاصلية شفاعمرو حيث كان ابي قد توفي . اما والدتي فعدت بها الى بيتنا في حيفا .

لقد حاولت ان استعيد في قصة « المتشائل » تجربة العودة من لبنان الى حيفا من حيث الطريق لا من حيث العائد ، وأن استعيد كذلك لقائي المأساوي بحيفا بعد النكبة ، والتجأت الى اسلوب السخرية في هذا الوصف ، لأن المأساة كانت اقوى من ان تتحملها الذاكرة .

● يوحي انتاجك الأدبي ، انك تكتب ثلاثة انواع ادبية هي القصة والرواية والمسرحية ، ونحن نعتقد انك تكتب نوعا أدبيا واحدا هو مزيج من المقال والحكاية الشعبية ، فانت كما نعتقد لست متأثرا بالرواية العالمية ، بل أن مصادر تأثرك الفعلية هي الحكاية « والف ليلة وليلة » والجاحظ والمقامة .

□ يكشف هذا السؤال نواقصي الأدبية التي عرفتها دائما في نفسي ، غير أنني واجهتها كما يواجه الضرير عاهته بأن يفتش عن تعويض لهذه العاهة . ولذلك ادعيت أنه في مقدوري ، اعتمادا على المامي بالتراث وعلى تذوقي للادب العالمي (هناك فرق بين ان تكتب الموسيقى وأن تتذوقها) ، ان افتش عن أسلوب جديد في الأدب يتفق وامكانية الاستيعاب الجماهيري العربي الخاص . والحقيقة انني حين كنت اخوض في أسلوب جديد كنت افعل ذلك عن تعمد واصرار مجيزا لنفسي حرية التجربة . وفيما بعد ، حين لاحظت هذا الأمر لدى العديد من شعرائنا ، أدركت أن محاولتي هذه ليست عرضية ، وانما هي تعبير عن الحاجة الموضوعية . واحب هنا أن أحدد بعض الأمور .

– إن معرفتي بالنقد الأدبي حديثة جدا ، ولكنني احاول في هذا الزمن المتأخر ان أتخلص من هذا النقص في معلوماتي . غير أنني من جهة اخرى استطيع ان أدعي ان المامي بالادب العالمي واسع نسبيا . فانا منذ طفولتي متعشق لقراءة الأدب ، وقراءاتي واسعة جدا ، وهي في الاساس قراءات في الأدب الكلاسيكي العالمي ، وقد حالت انهماكاتي السياسية فيما بعد بيني وبين متابعة تطور الأدب في العصر الحديث ، ما عدا الأدب العربي . وانا لو لم اكن سياسيا لكنت أديبا ولو لم اكن ناثرا لكنت شاعرا .

اما لجؤي الى الأدب الساخر فانه يعود الى امرين :

– ارى في السخرية سلاحا يحمي الذات من ضعفها .

– كما أرى فيها تعبيرا عن مأساة هي اكبر من أن يتحملها ضميري الانساني .

ولقد وجدت في التراث العربي معينا لا ينضب في هذا المجال ، وكم من أعمال عربية كلاسيكية لم يفهمها جيلنا باعتبارها أدبا ساخرا ، وعلى رأس هذه الأعمال تأتي « رسالة الغفران » للمعري و« الف ليلة وليلة » . فمن المعروف مثلا عن « الف ليلة وليلة » أنها بدأت بقصة الأمير الذي وجد زوجته تخونه مع أحد عبيده ، فهام على وجهه بعد ان قتلهما ، وفيما كان يمر على شاطيء البحر اذا بموج البحر يصخب وينشق البحر عن مارد مخيف يحمل على كتفه صندوقا كبيرا ، فالتجأ الأمير الى شجرة اختفى بين أغصانها ، وأما المارد فجلس على الشاطيء وفتح الصندوق ثم صندوقا آخر في داخله حتى الصناديق السبعة واخرج منها حورية لم يمسها انسان . فنام على ركبتها دون أن يمسها هو نفسه . ولحظت الحورية الأمير الشاب فوق الشجرة ، فاشارت اليه بان ينزل او توقظ المارد ، ففعل ، فطلبت اليه أن يضاجعها او توقظ المارد ، ففعل ، ثم طلبت اليه أن يعطيها خاتمة الذهبي او توقظ المارد ، ففعل ، فاخرجت صرة لتضع الخاتم فيها فاذا بها مليئة بالخواتم ، وأخبرته ان هذا المارد سرقها من أهلها واخفاها في سبعة صناديق في بطن سبعة بحور حتى لا يكون هناك أي مجال لها كي تخونه ، ولا هو يمسها ، وفي كل شهر يخرجها مرة الى شاطيءالبحر ويكتفي بالنوم على ركبتها . ولديها حتى الآن سبعون خاتما لسبعين شابا استطاعت ان تخون المارد معهم

فهل هناك ألطف من هذه السخرية على اولئك الأزواج الذين يتوهمون غير ذلك . وتولستوي اخذ من « الف ليلة وليلة » في إحدى قصصه القصيرة قصة الفلاح الذي وجده هذا الأمير يفلح أرضه وقد حمل فوق ظهره صندوقا كبيرا ، فسأله لماذا يحمل الصندوق ، قال وضعت زوجتي فيه حتى لا تخونني حين أذهب الى الحقل ، فلم يصدق الأمير وأنزل الفلاح صندوق وفتحه ، ويبدو أنه كان يفعل ذلك للمرة الأولى ، وإذا بزوجته مع شاب يتضاجعان في الصندوق فوق ظهر الزوج . كما أن « العقد الفريد » يشبه « الديكاميرون » ، حيث نجد هزلا في نهاية كل فصل ، و« رسالة الغفران » ايضا ... إن كل أديب في كل مكان من العالم ، لا يمكن أن ينشأ في بوتقة معزولة عن منجزات الآداب العالمية . وبالطبع ، فان ادبنا لا يختلف في هذا المجال عن بقية آداب الشعوب . ولولا اعتمادي على التراث العالمي ، لما كان في مقدوري ان أكتب سطرا واحدا ، ولكنني لاحظت انه كثيراً ما يتم نقل ميكانيكي لمكتسبات الآداب العالمية بما لا يتلاءم لا مع انواقنا الجماعية الخاصة ، ولا مع الحاجة الى الاستمرار في رفع مستوى هذه الأنواق . وبهذا يختلف الأدب عن بقية فروع المعرفة ، من حيث ان علم الحساب هو علم الحساب في كل مكان ، اما الأدب وبقية الفنون ، فتظل في الاساس تعبيرا عن خصوصية الاسهام الذي يقدمه شعب من الشعوب للتراث العالمي . من هنا اهتمامي الخاص بلغتنا واسلوبنا . واعتقد ان التحديات التي تجابهنا في بلادنا ، وهي تحديات البقاء القومي ، دفعتنا الى الاهتمام الخاص بهذه القضايا . واكثر ما أثارني هو محاضرةلوزير اسرائيلي أراد فيها أن يثبت اعتباطا عدم وجود شعب فلسطيني متميز ، فأدعى في سبيل ذلك أنه لم يظهر كتاب وادباء ومؤرخون من هذه المنطقة التي تسمى فلسطين . هذا الكلام غير صحيح ، ولقد قمنا في بلادنا بابحاث تاريخية اثبتنا فيها عدم صحة هذا الكلام ، غير أن هذه المسألة تؤرق وعينا .

أنا أعتبر ان على الادب الجيد ان يتحلى بصفتين : الصدق في المضمون والاسلوب الجيد . وأنا اكتفيت واكتفي في محاولاتي الأدبية بالالتزام بالصدق ، ولا أفهم من كلمة الالتزام سوى هذا الأمر . ولقد اكتشفت ، من خلال تجربتي ، أن ما من شيء أكثر صعوبة على الكاتب من الالتزام بالصدق . وقد ازداد إعجابي بشارلي شابلن حين قرأت عنه أنه لم يكن يجيز عملا سينمائيا له إلا بعد ان يعرض على

الأطفال . وأنا متأكد من أن التزام الصدق سوف يقود الكاتب الى رؤية الحقيقة الأساسية في الحياة ، والتي يمكن التعبير عنها أدبيا بأن دولة الظلم ساعة ودولة الحق الى قيام الساعة .

ويستطيع الكاتب ان يقدم للناس عملا صادقا إذا استطاع أن يقدم اليهم ذاته القديمة النقية التي ولد بها . فالأدب المبدع بالنسبة لي هو أن يستطيع الفنان إطلاق لا وعيه ، في سبح أدبه صادقا ويكون مستحقا للحياة . وهذا هو اكثر الأمور صعوبة بالنسبة لشخص مثلي ، وهذه مأساتي ، كيف اطلق اللاوعي . وانا حين أشعر بأنني غير قادر على تقديم الصدق كله ، أحاول أن أخفي هذا العجز عبر استخدام أسلوب يمكن تأويله ، ويمكن اعتباره غامضا ، ولكنني أرفض أن اكذب .

لقد جوبهت بقضية ما يسمى بأدب الشعارات ، ولاحظت ان المتهم الوحيد بهذا العيب هو الأدب التقدمي ، حتى اصبح هذا الاتهام يخيفنا وكأن العيب هو في اسلوب الشعارات نفسه . ثم وجدت ، من قراءاتي للأدب الرجعي ، بما فيه الادب الأميركي الحديث ، أن أحدا لا يعيب عليهم لجوءهم الى الشعارات ، حتى ولو كانت مبتذلة ، وساقطة ، ما دامت شعارات معادية للتقدم .

وأنا متأكد الآن من أن القضية ليست في اسلوب الشعارات ، كما يسمونه ، انما هي قضية صدق العمل الأدبي او عدم صدقه . ولقد تمكنت ، اثناء وجودي في الخارج ، من أن أتعرف على الأدب الفلسطيني الحديث ، وباستثناء كتاب يعدون على اصابع اليد الواحدة ، فقد لاحظت ان العيب في اعمالهم ، ليس الشعارات ، بل هو بعدهم عن الحقيقة ، إذ أنهم لا يكتفون فقط بعدم احترام لغتهم ، بل انهم لا يحترمون جغرافية بلادهم ايضا ، وكثيرا ما نقرأ قصصا عن مدن وقرى فلسطينية ، يظهر لنا فيها أن هؤلاء الكتاب لا يعرفون جغرافية هذه المدن والقرى .

من الواضح بالنسبة لي ان الاسلوب الأدبي هو الذي يميز الأدب عن غيره من الأعمال الكتابية ، وأنا لا أسمح لنفسي بارتكاب أي خطأ في اللغة حين اكتب الادب . وأسلوبنا معرض ونحن معرضون سياسيا للتلوث ، واننا نعتز في بلادنا بأننا اسهمنا في منع مأساة شبيهة بمأساة شمالي افريقيا (من حيث قضية احلال لغة أخرى مكان لغتنا العربية) .

لذلك اسمحوا لي ان أعبر عن دهشتي امام ما أجده في النتاج الفلسطيني الحديث ، من استخفاف باللغة ، لا يجيزه لنفسه طالب مدرسة ابتدائية .

● **في كتابك الأول « سداسية الأيام الستة » نلاحظ ان الاساسي هو الخبر وليس الشخصية . اي ان القصة تخبر عن ابطالها ولا تقدمهم هم . كاننا امام نص يشبه المقالة ويحمل حكمة الحكاية وفكرتها داخل قالب قصصي . كيف تفسر هذه الظاهرة ؟**

□ لا يمكن ان أنتقل من النتاج السياسي الى النتاج الادبي إلا حين يكون هناك الحاح داخلي يدفعني للتفريج عن كربي في عمل أدبي . وأتوهم انني بهذا اشابه الشعراء . إذ يجب أن يثيرني حادث ما وان أشعر حياله أنني لا استطيع أن اعبر عن مشاعري بالمقال العادي ، أما الشكل الذي أقدم به هذا الفيض من المشاعر فلا يكون محددا بطريقة مسبقة ، الشيء الوحيد المحدد هو الالتزام بعدم تلويث اللغة والاسلوب . مثلا : لقد هزني شكل اللقاء الذي تم بعد عشرين عاما بين افراد هذا الشعب الواحد ، كما هزني هذا الاهمال الذي لاقيناه والذي وصل حد النسيان والعداوة . ورأيت في « السداسية » ان أعالج هاتين القضيتين المترابطتين : شكل الفراق وشكل اللقاء ومستقبلهما . واعتقد انني حققت اعمق التعبير عن هاتين القضيتين في قصة واحدة فقط هي : « ام الروبابيكا » .

كل القضية هنا ، كيف نظر اليها زوجها الذي هاجر وكيف تصرفت بشكل كان من الممكن التوهم أنه يشير الى استسلامها ، ولكنها كانت تحفظ كنوزها ليوم اللقاء ، وحين جاء اللقاء التجأوا اليها .

كما عبرت عن لقائنا بتشبيهه بسجين كان طوال الوقت مسجونا ، وفي صبيحة أحد الأيام سمع صراخا في ساحة السجن فسأل عن الخبر ، فقيل له ، اعتقلنا اخوانك التسعة ، فحزن وابتأس وبكى ، ولكنه حين ألتقى بهم بعد تسعة عشر عاما في السجن فرح بلقياهم واستعان بتجربته السابقة التي هي اكثر غنى من تجربتهم في سبيل اطلاق سراحهم ، وهو يعلم ان أطلاق سراحهم يعني فراقهم مرة اخرى ، ولكنه كان عونا لهم .

كل « السداسية » هي تعبير عن هذا اللقاء ، وهي عتاب أليم جدا وباطني من الموقف الذي اتخذ منا .

ثمة أمور لا يستطع الاطار السياسي أن يحتويها ، لا أناقض نفسي ولا اتجاوز مواقفي السياسية في عملي الأدبي ، ولكن هناك قضايا تتجاوز الأطر السياسية ، وربما تكون أرضية للمواقف السياسية

● **هل هناك من تناقض بين السياسي والفنان فيك ؟**

□ اعتقد انني أجبت على هذا السؤال حين اشرت الى اكتفائي بالتزام الصدق . خذ مثلا رواية « الجذور » ، لالكس هيلي . انا قرأت الرواية واعجبت بها ، ولقد حاول كاتبها أن يكون صادقا الى مرحلة معينة ، الى مرحلة انتصار البرجوازية في اميركا ، وبعدها لم يعد صادقا ، حتى المصالحة التي تظاهر بها بين السود والبيض البرجوازيين غير صادقة .

أعطي مثالا آخر ، لقد عالج نقاد يهود في اسرائيل « السداسية » و« المتشائل » بموضوعية لا بأس بها ، وأظهروا اعجابهم بصدقها ، ولكن النقد الذي اجمعوا عليه (وهم صهاينة) هو أنني غمطت قضية التفاهم اليهودي ـ العربي والنضال المشترك اليهودي ـ العربي حقه .

ومع اعتقادي بضرورة هذا النضال ، فان التزامي بالصدق لم يسمح لي بأن أضع قضية هذا العمل المشترك في الموضع البارز الذي نضعه فيه في الأدبيات السياسية . ففي « السداسية » مثلا لم استطع أن أكتشف التعاطف إلا عن طريق شرطية يهودية.وفي « المتشائل » ، إذا كان هناك ثمة تعاطف فهو تعاطف معلم سعيد ومضطهده يعقوب . ولقد أوصلني الصدق الى أمر آخر في « المتشائل » ، وهو أن مصلحتهما من حيث أنهما يتعرضان للاضطهاد نفسه تدعوهما الى النضال المشترك ، حتى وإن لم يكن هذا النضال قائما في الوقت الحاضر .

هنا ، مرة أخرى ، اشعر أنني في التزامي الصدق في العمل الأدبي لم أنقض مواقفي السياسية ، ولكن في حين يكون الرجل السياسي محتاجا الى الصمت احيانا والى تجاوز الأخطار احيانا اخرى ، والى ما يسمى بالتكتيك والتنازل ، فان الالتزام بالصدق يجبر الأديب على عدم التنازل لهذه الضرورات .

● **هنا يطرح سؤال حول وعي الأدب الفلسطيني لليهود وللمجتمع الاسرائيلي ، وكيف ترى انعكاس هذا الوعي في ادبك ؟**

□ نحن الذين بقينا في بلادنا وعشنا فيها ، لم يكن امامنا ، منذ اليوم الأول ، ذلك الخيار المستحيل الذي عبر عنه غسان كنفاني في قصته « رجال في الشمس » ، حين كتب عن اولئك الذين لم

يطرقوا جدران الخزان ، خوفا من انكشافهم ولأنهم كانوا يرغبون في الوصول الى منطقة الأمان .. حتى هذا الخيار المأساوي لم يكن واردا بالنسبة لنا ، فاما أن ندق منذ اللحظة الأولى على جدران الخزان او نزول .

ونحن حين نعتز بوعي جماهيرنا العربية في بلادنا ، وبوحدة صفها وصمودها في اوضاع بالغة القساوة ، فاننا نعرف ان هذا المستوى الرفيع من الوعي لا يعود الى ميزات خاصة بهذه الجماهير ، وانما يعود في الاساس الى أنه لا يوجد امامها خيار حياتي سوى الالتجاء الى النضال ، ولذلك ايضا كان تعاملنا مع الجماهير اليهودية ، هذا التعامل الحياتي الواقعي الذي لا بديل له سوى الانضمام الى جيش النازحين .

التجأت الى هذه المقدمة لكي أوضح اننا في هذا الأطار لا نتجاهل في اعمالنا الأدبية العلاقات اليهودية ــ العربية ، غير ان اعمالنا هي تسجيل لواقع نحن غير مسؤولين عنه ، وهذا الواقع يكمن في وجود انقطاع شبه كلي بين المجتمع اليهودي والمجتمع العربي في اسرائيل . المجتمع اليهودي هو مجتمع عنصري ومغلق ولا يقبل بنا . انهم يريدون دولة ــ غيتو يهودية .

وأستطيع ان أقول أننا نجهل المجتمع اليهودي على الرغم من اننا نعيش معه وفي وسطه منذ ثلاثين عاما . لذلك تلاحظون في ادبائنا أحد أمرين : اما التخوف من معالجة قضايا مجتمع لا يعرفونه عمقياً ، أو تأتي معالجاتهم سطحية وضيقة وشخصية ولا تعبر عن مميزات هذا المجتمع . وانا شخصيا أتهرب من هذه المسألة ، ليس لأن لدي تحفظات سياسية ، بل لأنني لا أستطيع ان أعالج هذا المجتمع بالمقياس الذي التزمه : مقياس الصدق . إن الشيء الذي لاحظة النقاد الصهاينة على « المتشائل » هو أنني عالجت المجتمع الاسرائيلي دون مبالغات وبشكل مقنع ، وقد كتب شمعون بالاس بما معناه ، أن هذا الكتاب سيكون تحديا للدعاية الصهيونية فيما لو نجحت ترجمته الى اللغات الأوروبية .

● **كيف ترى العلاقة بين عمليك الأخيرين : « المتشائل » و« لكع بن لكع » ؟**

□ عندما كتبت « المتشائل » احسست ان هناك انفجارا داخليا يحصل ، ولم أكن قد قررت ان اكتب رواية . يبدو ان لحظة معينة أتت فكتبت دون أعرف الى أين سيكون الاتجاه . انها تجربة سمحت للعقل الباطن بان ينطلق . وكان هناك ملاحظة حول رجل الفضاء إذ انني جعلت لرجل الفضاء وعيا ، بينما يجب ان لا يكون كيانا منفصلا عن نوات الشخصيات التي تحلم ، ذلك أنني في بداية التفكير في هذه الشخصية كنت أريد ان أجعل منه شخصية مثالية ، بعدما تبين لي أنه سيكون مجرد تعبير عن الوهم وليس انعكاسا له في كائن مستقل . هكذا ترى ان سياق الرواية الانفجاري هو الذي اعاد النظر في شخصياتها وأوصلها الى حيث كانت . أما في « لكع » ، فانني كنت في الواقع اكتب مسرحيات قصيرة غير مترابطة وذلك خلال فترة تمتد الى سنتين ، وكنت لا أنهي هذه المسرحيات لأنني شعرت انني أخوض في قضايا أنا عاجز عن الاستمرار في معالجتها ، وهكذا حتى أتى يوم كتبت فيه القسم الأول من الفصل الثاني وهو بعنوان « تموت الحمير وتحيا الزريبة » ، فاعجبتني الفكرة واعجبني الاسلوب وشعرت أنني اهتديت اخيرا الى الاطار الذي يصلح للتعبير عن التجربة التي أردت . ولقد جابهتني قضية التشويق والصنعة ، لأن الموضوع جاف وصعب ، وأنا أعرف أن العمل المشوق هو ذلك العمل الذي له بداية وأوج والذي يتطور . ولقد توخيت هذا الأمر في « المتشائل » عن سبق عمد واصرار ، وأنا أعتبر هذا جزءا من الصنعة الأدبية التى تهدف الى الوصول للجهد والارتفاع به

بجمالية . ولقد استعضت في « لكع » عن هذا النوع من الصنعة عبر اللجوء الى السخرية والنكتة وعبر الالتجاء الى الاسلوب الادهاشي . المشوق هنا هو الاعتماد على النكتة المعتمدة بدورها على الرمز ، ثم الاعتماد على النكتة حتى ولو ضاع الرمز . ولجأت من أجل التشويق الى التقاليد الشعبية والى بعض الاعمال التي تعتمد السذاجة كالقرد والبوليس الذي يهاجم المسرح والخ ...

● نلاحظ في « المتشائل » انك استطعت ان تعطي لشخصية سعيد ابي النحس ايقاعا شعبيا مدهشا . غير ان مسار هذه الشخصية يصطدم بالبنية الداخلية للرواية ، فالتحول الذي يحصل بعد رفعه العلم الأبيض يبدو منطقيا في الواقع ولكنه يبدو غير منطقي في الرواية . كيف تفسر هذا ؟

□ لقد عشنا نحن تجربة ملموسة في مواجهة الاضطهاد الاسرائيلي ، واعتقد أن عناصر هذه التجربة غير واضحة لكم في الخارج . واعطي مثالا على ذلك مجزرة كفر قاسم وكيف انعكست في الخارج . من الواضح بالنسبة لنا ان المجزرة لم تكن نتيجة خطأ في فهم الأوامر وانما نظمت بدم بارد واعتماداً على مخطط خلاصته ان يجري في العام ١٩٥٦ ما جرى عام ١٩٦٧ ، وهو أن يقوم الملك حسين بالتظاهر في دخول الحرب ضد اسرائيل كما جرى عام ١٩٦٧ ، وقد اتهم الملك حسين ، بعد أن أقال حكومة النابلسي ، هذه الحكومة بأنها هي التي منعته من أن يخف لنجدة عبد الناصر . هكذا كان المخطط ، وكان دخول الأردن الحرب سيقود الى عدم اهتمام العالم بالمجزرة تماما كما لم يهتم بمجزرة خانيونس التي وقعت اثناء العدوان الثلاثي . وكان الهدف من مجزرة ترتكب في قرية على حدود الأردن ، هو اجبار جميع السكان العرب في المنطقة الى الهرب وترك قراهم . وقد عبر عن هذا الغرض احد نواب السلطة آفون لين عام ١٩٧١ حين كتب مندهشا أنه حتى مجزرة كفر قاسم لم تقنع العرب بان عليهم أن يتركوا هذه البلاد .

إذن فقد وقع اختيار مسبق على قرية عربية ، واختاروا كفر قاسم لأنها القرية الوحيدة التي تعاونت اجماعيا مع السلطة ، ورفضت ان تبدي ولو الحد الادنى من المقاومة السلبية ، اختاروا اللقمة السائغة . ونحن ندعي انهم لو أختاروا قرية مثل أم الفحم او الطيرة او الطيبة ، لكان من الصعب عليهم تنفيذ المجزرة وبالمدى الفظيع هذا .

كيف وجدنا انعكاس المجزرة في فيلم « كفر قاسم » لبرهان علوية ؟

لقد أظهر الفيلم ان اختيار كفر قاسم نابع من المستوى العالي للمقاومة التي ابدتها القرية ضد الحكم الاسرائيلي .

هذا هو الخطأ المأساوي .

العربي في اسرائيل لا خيار له ، اما المقاومة او يكون ضحية . وهذا ما وجد تعبيره الواعي في « المتشائل » ، اختاروا قتل عملائهم ، حتى سعيد ابو النحس لا مكان له في اسرائيل .

● كيف تنظر الى عملك الادبي ، كابداع نضالي ، وكيف ينعكس هذا في « لكع » .

□ خلال وجودي في الخارج التقيت بالعديد من الفلسطينيين ، من معارفي القدامى ومن الطلاب والسياسيين ، وأنا أشكرهم لأنهم جاؤوني بقلوب مفتوحة ، وهم مشترك ، وهو اننا نريد أن نجد مخرجا لمأساة الشعب العربي الفلسطيني . وسألوني عن تجربتنا . ووضعنا سويا اسئلة عديدة بالنسبة للحاضر والمستقبل وعلى رأسها السؤال حول الاسباب العميقة التي جعلت الشعب العربي

الفلسطيني غير قادر على تحقيق ولو جزء من امانيه العادلة . وكنت أروي لهم ذكرياتي المرتبطة بهذه التجربة ، وكانوا يحدثونني عن الوضع العربي . وقد طلب الي العديد من الأصدقاء ان اكتب هذه التجربة ، وكانت هذه هي المهمة التي قررتها لنفسي اثناء وجودي في براغ . وبدأت في كتابة رواية في هذا الاتجاه تعتمد على تجاربي الشخصية ويمكن أن أسميها رواية تاريخية ، وانهيت بعض فصولها ، واعتمدت فيها اسلوب الرواية التاريخية الكلاسيكية . ثم أدركت أنني عاجز في هذه المرحلة عن كتابتها ، عاجز من حيث الاطار ومن حيث عدم قدرتي على تقويم الماضي تقويما صادقا في الوضع المتشابك القائم الآن ، حتى انتهيت الى اطار « لكع بن لكع » . « فلكع » هي محاولة ادبية ويمكن ان نسميها ذاتية لتقويم التجربة وطرحها على الساحة العربية . انها مكتوبة بوعي كونها موجهة الى القاريء العربي من موقعي أنا، ودون ان اتجاهل التحديات الاساسية التي تجابهنا . انها تعبير عن التجربة ومشاعرنا نحن الذين بقينا في بلادنا . ومن هذا المنطلق جرت معالجة مختلف الظواهر ، فيها العتاب الذي ظهر في « السداسية » ، وفيها الحقد المقدس الدفين على الرجعية العربية ، وفيها ملاحظاتنا على مواقف النضال الفلسطيني وممارساته ، وفيها محاولة لوضع الأمور على حقيقتها أمام الظالم الاسرائيلي والضحية الفلسطينية . ولقد هالتني في اثناء كتابة هذه الرواية قضية بسام الشكعة حين تجرأ الحاكم الاسرائيلي على ان يسأله : هل تبرر قتل الاطفال . ان مجرد قيام الحاكم العسكري وكل ما يمثله بتوجيه هذا السؤال الى الشكعة وكل من يمثلهم هو أمر لا يستطيع الاطار السياسي وحده ان يرد عليه .

والآن اجد نفسي ، مع ردود الفعل على لكع ، انني لم أنجح في الرد عليه رداً كافيا. غير أنني أردت أن أصرخ في وجه المحتل الاسرائيلي « انا هو الطفل القتيل » . « لكع » هي عمل ادبي ـ سياسي اردت فيه ان أراجع موقفنا كشيوعيين ايضا . وهدفي الرئيسي من « لكع » هو مقاومة الخوف المسيطر على نفسي في ان تذهب هذه التجربة المضيئة بما بذل فيها من دماء هباء .

● **ولكن كيف نفسر عدم وجود تطور درامي في « لكع » .**

□ اعتقد أن التطور في « لكع » يأتي من تطور التجربة نفسها . وبما أنني قررت ان التجيء الى الرموز ، فقد اعتمدت التعبير عن هذا التطور في عناوين الفصول وفي الاسلوب نفسه . فمثلا الفصل الأول الذي بعنوان « مجنونة بدر » ، وهو تعبير عن ذلك التيار الوطني والشعبي الأصيل الذي ركز على الشهادة اسلوبا منفصلا في النضال حتى درجة الجنون الرمزي . كما حاولت ان اعالج القضية التي تشغلني دائما ، وهي الثمن الباهظ الذي دفع ويدفع . ثم انتقلت الى قضية الشهادة نفسها ، وهنا لم أجد ما أواجه به الشهيد سوى كل الاحترام والمحبة والتقدير دون أي تحفظ ، ووضعت الشهيد في مواجهة اولئك الذين يمثلهم ففي هذا الفصل ايضا ، هناك تطور في الاستيعاب الذاتي للتجربة ، والحقيقة انني حين كتبت هذا الفصل والفصول الثلاثة ، كنت ابحث عن اجوبة ، ولم يكن لدي اجوبة مسبقة حتى اتينا الى الفصل الثالث الذي هو تعبير عن رؤيتي الذاتية لهذه التجربة ، وهنا تأصلت قناعتي ان الحقيقة الأساسية بالنسبة للشعب العربي الفلسطيني هي أنه هو الضحية ، والضحية تقاوم .

ولقد اكتشفت ، من خلال التزامي الصدق ، ان الحياة معقدة ، وانه لا وجود لأجوبة محددة المعالم ونهائية ، ولكنني هنا ، وفي الفصل الثالث ، توصلت الى قناعة تقلقني قلقا شديدا ، وهي ان هناك خطرا على التجربة ، او على قسم كبير منها ، من الضياع . وأطلقت صرخة من صميم القلب

بلسان المهرج محذرا من هذا الخطر . وهنا كنت صريحا حتى النهاية .

صحيح انه لا يوجد تطور درامي في الرواية ، وهذا من نواحي ضعفها الذي اعترف به ، ولكني اعود واكرر ان التطور ظهر في انعكاسات التجربة على المهرج وعلى بدور .

● **كيف ترى علاقة الأدب بالثورة ، وكيف تقوم الأدب الفلسطيني ؟**

□ اود أن احترز في البداية ، وأقول أنني غير مؤهل لتقديم جواب شامل حول الأدب الفلسطيني الثوري ، خاصة واني تعرفت اليه فقط في السنوات الاخيرة . وبهذا أخرج ، ولاسباب ذاتية أدبنا الذي يكتب في داخل بلادنا ، ومع ذلك أود ان أبدي بعض الملاحظات عن انطباعاتي حول هذا الأدب .

يبدو لي أن العديد من اخواني يكتب على عجل . فاذا كان مشغولا بمجالات النضال الوطني الأخرى ، فهذا واجبه ، ولكن العمل الأدبي الناضج لا يمكن ان يكون في غفلة من وقت هذا المناضل ، وتظهر العجلة في امور عديدة أهمها أن الكاتب لا يتحقق من الوقائع الأولية في مسرح قصته او روايته . حتى مجرد وقائع جغرافية وطبيعية واسماء اماكن ... كما تظهر هذه العجلة ايضا في الاستهانة بادوات العمل الأدبي ، وهي اللغة والاسلوب والشكل .

انا واحد من الكتاب الذين لا يتعالون على ما يسمى بأدب الشعارات ، فالخطأ ، في نظري ، ليس في استخدام الأديب للشعارات ، وإنما كثيرا ما يكون الخطأ في الشعارات نفسها ، وفي سطحية العمل الأدبي وعدم شجاعة الكاتب في التزام الصدق .

إن تجربة النضال الفلسطيني المسلح هي تجربة حديثة العهد ، وكثيرا ما نلاحظ ان كاتبا فلسطينيا يتسرع في قطف ثمار هذه التجربة ، فيقطفها فجة ، وتدلني تجارب شعوب اخرى ، بما فيها تجربة الحرب العالمية الثانية وتجربة مقاومة الاحتلال النازي في اوروبا ، ان أدب المقاومة لم يظهر إلا بعد أن اختمرت التجربة . واستثني هنا الشعر ، نتيجة دوره المباشر في مخاطبته الجماهير . ونحن ، حين حاولنا في بلادنا ، تفسير ظاهرة ازدهار الشعر الوطني وعدم ازدهار القصة والرواية ، كان هذا هو جوابنا .

انني اعتقد بأن الأدب الفلسطيني في هذه المرحلة ، لا يستطيع ان يخرج من جلده ويظل صادقا ،. أي لا يستطيع ان يهرب من القضية الفلسطينية او من مجال الأدب السياسي ، ولذلك لا ألوم اخواني الادباء الفلسطينيين فيما لا استطيع ان ألوم به نفسي .

ما هي مشكلتنا اذن ؟

مشكلتنا هي ان قضيتنا اكثر عمقا من ان تقتصر على كونها مجابهة فلسطينية ــ صهيونية . إن هذه المجابهة ، كما نعلم جميعا ، مرتبطة بقوى وعناصر متعددة ومتشابكة . ويبدو لي ان العديد من الادباء الفلسطينيين يحاولون الاختباء في خندق هذه المجابهة كي يهربوا من مواجهة القوى والعناصر الاخرى . هذا هو السبب الذي يجعل العديد من النقاد يجمعون على ان الأدب الفلسطيني الحديث عموما ، هو أدب تحريضي وسطحي وغير ناضج . بل نلاحظ ان العديد من السياسيين الفلسطينيين هم اكثر شجاعة من العديد من الادباء . بينما الأمر الطبيعي هو في ان يكون هذا الواقع معكوسا ؟

ما هو السبب في ذلك ؟

لماذا كان علينا نحن وحدنا الاجابة على السؤال الذي يؤرقنا كأنه تأنيب الضمير ، لماذا كان على هذا الشعب ان يقدم كل هذه التضحيات وان يصمد كل هذا الصمود دون ان يجني ثمار نضاله ؟ أنا لا اتجاهل الأمر الأساسي وهو أنه لا يمكن لوم الضحية ، نحن الضحية . ومع ذلك فان مهمة الأدب الطليعي هي في ان يكون اكثر شجاعة من سواه في الاشارة الى النواقص ، وذلك في سبيل أن تختمر التجربة ولكي لا تذهب التجربة هباء .

وملاحظتي الأخيرة ، وليسمح لي العديد من اخواني المشتغلين بالأدب الفلسطيني ان اقولها ، وهي انه إذا كان انعدام الديمقراطية وحرية الكلمة هو درعهم الذي يتقون به ملاحظاتي هذه ، فانني أرى هذا الدرع مصنوعا من جلد تمساح .

● **ما هي مشاريعك الأدبية ؟**

□ لم اضع في حياتي مشروعا أدبيا مسبقا الا عندما كتبت « لكع » . واعتقد أن هذه الحقيقة هي مصدر الضعف الاساسي في هذا العمل الأدبي . لذلك ليس لدي الآن أي مشروع أدبي ، واتمنى ان اكتب ولدي ما أقوله ، واذا تحقق حلمي فسيكون عفو الخاطر وتعبيرا عن حاجة ذاتية ماسة .

مختارات من الشعر اليوناني الحديث

نقلتها الى العربية
رنا قباني

كونستانتين كافافيس

يعتبر أول شاعر حديث يوناني ، ولد في الاسكندرية عام ١٨٦٣ . وفي المدينة التي امتزجت فيها بقايا كل حضارات المتوسط ، كبر ، وتعلم لكنة اليوناني المهاجر ، ثم فضل عليها اليونانية الدارجة التي كان يتكلمها البيزنطيون في القرن الثالث الميلادي . وأخذ من تلك الفترة من تاريخ ثقافته ، شكل القصائد السداسية التي تميزت بنبرة التهكم الذكية ، وبالفطنة الباردة .

عمل كافافيس في وزارة الري في الاسكندرية اكثر من ثلاثين سنة ، ولم يزر اليونان الا مرة في حياته ولفترة قصيرة .

لم ينشر قصيدة واحدة قبل بلوغه الأربعين ، ولم يكتب طيلة حياته أكثر من مئة وعشرين قصيدة . كان صارما في تقنيته ، وسريا في حياته ، التي أمضاها في البحث عن « أجمل الفتيان » ، وأجمل القصائد .

بين الحوانيت

بين الحوانيت والمواخير الرخيصة
هنا في بيروت أتعثر .
لأني لم أشأ البقاء في الاسكندرية
حيث هجرني تاميدس
ومضى مع ابن الوالي
مضى لكي ينال
قصراً في المدينة
وفيلاً على النيل ،
لم أشأ البقاء في الاسكندرية

بين الحوانيت والمواخير
هنا في بيروت أتعثر
أهدر أيامي بالمباذل
والشيء الوحيد الذي كان يسعفني
كعطر على جلدي
كجمال لا ينتهي
هو أنّه طيلة عامين
كان تاميدس لي

أجمل الفتيان
كان لي
وليس لي قصر
ولا فيلاً على النيل .

كوستاس اورانيس

ولد عام ١٨٩٠ ، تأثر بالأدب الأوروبي (الفرنسي والألماني منه خاصة) أكثر من تأثره بتراث اليونان . لا تظهر شمس بحر ايجه في قصائده كما تشع في شعر ايليتس وكازانتزاكيس . فقصائده كتبها بضباب رمادي ، يذكر بالرومنطيقيين الأنكليز .

أمضى أورانيس فترة من حياته في فرنسا ، حيث تعرف على الأدباء والرسامين في باريس . مات عام ١٩٥٣ من السل ، وكأن الرومنطقية التي أحب قد اختارت له حتى طريقة موته .

ادوارد السادس

في وستمنستر الرطبة في أحد المدافن
مشدوداً الى أجداده القدامى
ينام ملك لم يكمل السادسة عشرة
نوم الرخام ينام نوم النسيان
كان نبيلاً ، وحزيناً ، وشاباً
وفي قصره الثلجي عاش مع الكتب ،
ومع المرشدين المسنّين .
موته كان اسطورته الوحيدة .

لم يعرف النساء ، ولم يعرف الحروب ،
فَلَمْ تحفر على قبره
سوى زنبقة ، ووردة .
عطرٌ مأواه ، وكأن أزهاره تعيش .

نافورة المديتشي

أعرف رُكناً ساكناً من حديقة قديمة
لا يجرؤ على المرور فيه حتى الأحباء
مياه داكنة تخنقها الأوراق
وظلال منحنية فوق الماء .
مقاعد من حجر لفّها اللبلاب
وتماثيل إلتفَّتْ حول مخمل الطحالب
صمت الموت لا يخدشه هناك
سوى دمدمة المياه بنواحها المتواصل .
وجدت دائماً نساء شاحبات
غامضات العمر ، رماديات النظرات
فَرَدْنَ في الأحضان قطع التطريز
ولم يُطَرِّزنَ أبداً
بل حَدّقن طويلاً في ركود الماء .

تاكيس باباتسونس

ولد في آثينا ، عام ١٨٩٥ ، لعائلة مهمة في الحياة السياسية والدينية . دخل معترك السياسة منذ صباه ، وشغل منصب وزير الاقتصاد .

كان يكتب عن طبيعة اليونان بغنائية ساحرة ، غنائية أثرت تأثيرا كبيرا على ايليتيس فيما بعد .

وكان بابا تسونيس يجيد الفرنسية والأنكليزية : وتعتبر ترجمته الأرض الخراب ، لاليوت ، ولقصائد كلوديل واراغون وسان جون بيرس من أشهر الترجمات على الاطلاق .

الجزيرة

الأكل للأكل

الفن للتفَنُنْ
النساء لكي يملأن حياتك
الجزر لكي نرسو أمامها
هكذا قيل لنا ـ
بل الجزر
بانعكاف جبالها
وبشقٍّ وديانها
وبمراعيها الصغيرة
واتساع مرافئها
التي تبرز لاستقبال المراكب
وألسنتها التي تعجّ بأجيال من الصيادين
جاؤوا لكي ينسجوا شباكهم
الجزر بطبيعتها صوفية .
تُخبي قلوباً لا تهب نفسها لأول زائر .
وإذا رسوت أمامها
تضيّع وقتك .

فالبحار التي تحيط بها
والرياح التي تغيّر مزاجها
وترتدي الغيوم أكماماً
(وكل تغيّر في الريح اسطورة تخلق)
الشهب التي تأتي وتمرّ وترقص
السلام الرصاصي الذي ينتشر في الفجر مع نوم النوارس
ضباب الصباح والأضواء المرتجفة
التي لا تُغني عن صحو القرص الدموي كلها ليست سوى زركشات .

لن تملك الجزيرة إنْ لم تدخل

أعمق من هذا .
والجزيرة قد فاتَتْكَ
إن بقيتَ تدرسها
من نقطة مرساك
بعيونك الحالمة ،

عيون البّحار الساذج .

اهجر الشراع
وأنزل الى جفاف الأرض
ادخل ، وتَعَبَّدْ .
سوف تتعرف الى أشياء غريبة
وسعادة تنتظرك
بين الأعشاب
هناك ، في الفسحة المهجورة .

البلادة

قافلة من العصافير
جاءتنا بخبر من الشمال
ولكنا لم نسمع
والقبّرات بلون الرماد
كان الثلج على اجنحتها
ولم نسمع
نصبْنا لها الفخاخ
وأردنا أن نأكلها
نحن الذين انتظرنا خبراً من الشمال
أصبحنا عميان
ولم نفهم أنّ الخبر قد جاء
رمينا الطيور بالنار
ولم نعبد تعبها
وحين مرّتْ
هطل علينا حنان
وثقل روحي
لإثم جنيناه
وبقينا هنا
متلعثمين ،

بعقولنا البطيئة نحاول فهم الأشباح
حزينين ، من غير خبر من الشمال .

جورج ثميليس

مثل كافافيس ، لم ينضج شعريا حتى وصل الأربعين . فقد نشر ديوانه الأول وهو في السادسة والأربعين من عمره ، ثم نشر في السنوات الخمس اللاحقة أربعة كتب ، وكأنه يريد التعويض عما فاته من وقت .
-- كان يرى في شخصية أوديسيوس ، مثل أكثر شعراء بلاده ، الرمز المطلق للانسان الحديث ، الذي لا يرتاح من السفر ، والذي لا يكف عن البحث لكي يجد اجوبة لاسئلته .

تأثر ثيميليس بمسرحيات التراث اليوناني القديم ، كما تأثر بالتراتيل الدينية في الكنيسة الأرثونوكسية .

نهايات

خارجنا تموت الأشياء .
أينما تسير في الليل
تسمع وشوشة
تخرج من بيوت لم تزرها
من شبابيك لم تفتحها
من أنهار لم تنحن عليها
لكي تشرب
من مراكب لم تسافر فيها أبداً

خارجنا تموت أشجار لم نعرفها
الريح تمر في غابات تلاشت
الحيوانات تموت من كونها
لم تُعْرَف
والعصافير من الصمت تموت
الأجساد تموت ببطء ، ببطء
لأنها قد هُجرتْ .
هُجرتْ مع ثيابنا القديمة
التي وضعناها في صناديق

الأيدي التي لم نلامسها تموت
من الوحدة
والأحلام التي لم نرها
تموت من كثافة العتمة .

عبور

نمر أمام حائط يعرفنا
فنسمع الصوت
هل أتى من خطانا
أم من خطى كانت تتبعنا
فصارت لنا
لا نعرف إن كنّا العازف
أم الوتر
إذا كنّا نحن المارة
نَتَلفَّتُ لنرى ظلّنا
ونحن مشنوقون عليه كأنه شجرة
نقع من حديقة الى حديقة
من ممر الى ممر
ككلمات القصيدة التي تكتمل
بالإعادات وسلسلة الصور والإنكسارات
أضواء غامضة على لوح مدرسي .
أمام كل لوح طفل ينتظر
أمام كل نظرة وجه منتظر
وحين يأتي الليل
نبرد ونخاف
نترك وراءنا سيلاً من الضوء
لكل شيء سرّه وطيّاته
في كل إطار أفق ينتظر
في كل علبة دمية تنام
عيناها زجاج ويداها ضجر .

جورج سيفيريس

ولد في تركيا ، بعيدا عن اليونان التي لا تغيب أبدا عن كلماته . وامضى اكثر حياته في السفر : في فرنسا ، حيث درس ، ثم في أفريقيا ، وأوروبا ، واميركا اللاتينية والشرق الأقصى حيث عمل كدبلوماسي وكمندوب سياسي .

وقد كتب : « اينما سافرت ، اليونــان تجرحنــي » . ومثـل أوديسيوس ، الذي اعتبره ، مع هيلين طروادة ، أهم شخصيات تراثه ، كان سيفيرس يحمل معه الــ(n óstos) اليوناني ، أو الحنين الى الماضي والى الأرض والى اللغة . ولكنه كان ساخراً في حبه لماضيه ـ فكان يرى في عظمة التاريخ بؤس الحاضر ، وتشتت الانسان الحديث ، وقوة الطبيعة .

اهتم سيفيريس اهتماما كاملا بالشكل ، وكان تقنيا من الدرجة الأولى . كما كان يشبه اليوت بصرامة البناء وكثافة البنية الفكرية للقصيدة .

حاز سفيرس على جائزة نوبل للاداب وترجم الى اليونانية قصائد من اليوت ومن ازرا باوند .

البّحارة الضائعون

. . والروح كي تعرف نفسها
عليها أن تحدّق طويلاً في الروح
الغريب والعدوّ ، رأيناهما في المرآة .

كان الرفاق ابناءً طيبين
لم يتأففوا من التعب ولا من العطش والجليد
كانت لهم وقفة الأشجار
والأمواج التي تعاني الريح والمطر
وتعاني الليل والشمس
عبر التغيّر لم يتغيروا
غنّوا أحياناً ، وعيونهم على الموج
حين مررنا بجزر التين الشوكي
وبمجاديفهم خفقوا ذهب البحر
عند المغيب .
مررنا بالخلجان وبالجزر والبحار
التي تقود الى بحار

سمعنا النساء يبكين ضياع الأطفال
سمعناهنَّ يبحثن عن الاسكندر العظيم
عن أمجاد دُفِنَتْ في آسيا
وقفنا عند شواطىء أثقلت هواءها
عطورُ الليل
وذكرى سعادة أولى
ولم ينته السفر
روحنا صارت من خشب المجداف .

وعن ماذا نبحث في هذا الرحيل
على سطوح سفن قديمة تعجّ بنساء شاحبات
وأطفال يبكون لأن الأسماك الطائرة
لم تُسَلِّهم ؟
عمَّ تبحث روحنا
في سفن عفنة
تميل من مرفأ الى آخر ؟

بلادنا حاصرتها الجبال
سقفها سماء واطئة
لا أنهر عندنا لا آبار ولا ينابيع
نعبد الصدى المجوّف والراكد
مثل وحدتنا
مثل حبنا مثل أجسادنا
ولا نعرف كيف استطعنا
أن نبني بيوتنا ومحاصيلنا
أن نجمع خرافنا وزوجاتنا
كيف ولد أبناؤنا ، وكيف كبروا ؟
ومع أنَّ الريح تمرّ
لا تُبَرّدنا
والأشباح ظلّتْ نحيلة كشجر الصفصاف
وثقل الجبال نحمله

كأصدقائنا الذين نسوا كيف يموتون
ولأن الكثير مرّ أمام عيوننا
لم تر عيوننا شيئاً
ولكن الذكرى ، كقماش أبيض ،
قادتنا الى أشكال غريبة
تلوح وتختفي في أوزاق شجر البهار .

وكنّا نعرف مصيرنا جيداً
ونزحنا بين فُتات الحجارة
ثلاثة أو ستة آلاف سنة
نبحث بين الآثار عن بيوت
ربما كانت بيوتنا
عن أيام بطولية وعن أمجاد
وهل وجدنا ؟
سُجنّا وتشتتنا ثم حاربنا
مع أشباح
وضعنا ، ثم رأينا طريقاً مليئة بالقوافل
تغوص مع طين البحيرات .
وهل في وسعنا أن نموت موتاً عادياً ؟
وهنا تنتهي أفعال البحر
وأفعال الحب تنتهي .

وإذا ظهرنا بذكرى هؤلاء الذين
سيسكنون هنا من بعدنا
إذا سالت دماؤهم سوداء وغزيرة
لن ينسونا ، نحن الأرواح الباهتة .
المرتجفة بين النرجس
نحن الذين لم نملك شيئاً
ربما نعلمهم الصفاء .

ريتا بومي ـ باباس

ولدت عام ١٩٠٦ في جزيرة سيروس . وقد عملت في الصحافة منذ صباها ، كما دخلت الحزب الشيوعي اليوناني في الثلاثينات ومثلت بلادها كمندوبة سياسية في عدة مناسبات .

قصيدتها (لو تجولت مع صديقاتي الميتات) هي رثاء لخمس وستين فتاة أطلق الرصاص عليهن لانتسابهن إلى حركة اليسار اليوناني .

لو تجوَّلتُ مع صديقاتي الميِّتات

لو تجوَّلت مع صديقاتي الميتات
لاجتاحت المدينة فتيات خرساوات
واجتاحت الهواء رائحةُ الموت الحادة
ووقَفَتْ كل العربات
لو تجّولت مع صديقاتي الميِّتات .
لو تجّولت مع صديقاتي الميِّتات
لرأيتم ألف بنت عاريات الصدور . . . عاريات
وقد اخترقهنّ السيف ، تناديكم :
« لماذا ارسلتمونا الى هذا النومِ الباكر
مع كل هذا الثلج ، ولم نسرِّح شَعرنا
وبكينا »
لو تجولت مع صديقاتي الميّتات .
لو تجّولت مع صديقاتي الميتات
لنظر المارة الينا بدهشة
إذْ لم يروا من قبل جماعة مرّت
على الأرض بمثل هذه الخطوات
وبكل هذه التقوى . . .
لو تجّولت مع صديقاتي الميّتات
لهلَّ البدر لزينتهنَّ
كزهرة العرس ،
وبكت شلالات الموسيقى في أحداق عيونهن
وحرّك الهواء شاش جراحهن وليل شعرههن

ولمات الكثير من الخجل
ومن الحزن
لو تجولت مع صديقاتي الميتات

جورج سرنداريس

ولد عام ١٩٠٧ في القسطنطينية . وأمضى ثلاثين سنة من حياته في ايطاليا . وحين عاد الى اليونان ، كانت قوات موسوليني قد غزت الجزر ، فذهب الى خط النار ليحارب ومات على أيد ايطالية .

لم يتعلم اليونانية القديمة ، ولم يعرف اليونانية الكلاسيكية ، فكتب سرندارس بلغة مبسطة جدا ميزته ، واعطت لشعره جمالا أثر على اللغويين الذين طالبوا فيما بعد أن تستعمل لغة بسيطة في اليونان كلغة قصائد سراندارس .

كان سرندارس أول الوجوديين في اليونان : وهو الذي عرف أهل بلاده على أعمال دوستويفسكي وبروست وكيركغارد .

كتب شعرا حرا ، لكونه لم يعرف الأوزان الشعرية السائدة

وقد اكتشف قبل موته ، في أحد المقاهي ، شاعرا شابا اسمه اوديسيوس اليتيس .

بأيدٍ خشنة

بأيدٍ خشنة غطيت وجه البحيرة
لأنها لم تعد تردّ على أسئلتي .

السائلون والعصافير قد جرحوا جلدها

وبنارها اختبأت دموع رفاقي .
فوقها كانت قلوبنا تغني أحياناً
بصوت يشبه الظلال الأخيرة .

ومن حولها انتشرت الجبال
التي جاءت الى الضوء لتوّها
والريح ، الغاضبة من الغابات ،
راحت تعانق أطفالاً
وقفوا على باب المدرسة .

يانيس ريتسوس

ولد عام ١٩٠٣ ، ولم تكن طفولته بسيطة وسعيدة مثل بعض قصائده .

فقد ماتت أمه من السل وهو في الرابعة من عمره ، وورث عنها مرضها ، الذي عانى منه طيلة حياته ... وقد مات أبوه في مستشفى للأمراض العقلية . وأخته ، التي ورثت جنون والدها ، انتهت الى نهاية شبيهة .

وفي شبابه ، كان لا ينجو طويلا من السجن لمعتقداته السياسية ، فقد سجن عام ١٩٢٨ لمدة سبع سنوات ، ثم نفي من البلاد .

وحين عاد اليها في الخمسينات ، سجن مرة ثانية ، واحرقت أوراقه كلها . فقد عاد وكتب ، مجددا في بنائه الشعري ، ومنتقلا من القصيدة القصيرةالتي تحوي شيئا من السرياليه ، الى القصيدة الطويلة التراجيدية التي تتميز « بديالوج » شعري على طريقة اليوت .

الشجرة

هذه الشجرة
كانت قد شرّشَتْ في الطَرَف البعيد
من الحديقة .
طويلة ، ونحيلة ، ووحيدة
ربما كان طولها اقتحاماً
لمَ تعط ثمراً ولا زهرا
لم تعطِ إلا ظلاً طويلاً
شقَّ الحديقة نصفين .
وكل مساء ، عند تلاشي الغروب
الإحتفالي ،
يأتي عصفور غريب برتقالي اللون
ليحطَّ بين أوراقها
وكأنه ثمرتها .
جرساً ذهبياً كان
في اخضرار البرج الحيّ .

* *

حين قطعوا الشجرة
طار العصفور حولها
ينادي بوحشية
يصف الدوائر في الهواء

يصف عند المغيب شكل الأغصان
ويقرع على المساء
طول الشجرة القديم .

السلّم

صعد على السلّم وهبط .
ومع الوقت
تداخل الصعود والهبوط
في تعبه
أخذا نفس المعنى - لا معنى .
كنقطة واحدة على دولاب يدور
وهو واقف في النقطة واقف
يحمل وهم السفر ،
يحس بريح تُمشّط شعره
ومن حوله ، يرى رفاقه البّحارة
يضربون الموج بمجاذيفهم
ويغلقون آذانهم بالشمع
مع أن أغنية السيرينة
قد تلاشت منذ ثلاثة آلاف سنة .

بنديكيس بريفيلاكيس

ولد بريفيلاكيس في جزيرة كريت عام ١٩٠٩ ، الجزيرة التي تفيض شعراء . وتعرف وهو في السابعة عشرة من عمره الى نيكوس كازانتزاكيس ، الذي أصبح صديق عمره . وقد كتب بريفيلاكيس عن كازانتزاكيس الكثير ، ومن أهم تلك الكتابات دراسة عن الملحمة (الأودسية : تتمة حديثه) . يعتبر بريفيلاكيس اليوم أحد أهم نقاد الفن في اليونان .

كتب الى جانب الشعر باليونانية ، قصائد بالاسبانية التي اعتبرها اللغة الشعرية المطلقة .

القصيدة

حين كتَبْتُ آخر بيت
من ملحمتي الأولى

ووقعتُ تحته اسمي الأول
واسمي الأخير
.كانت الريح تنتظرني
وراء الباب
لتعانقني
وكان ليل أيار قد وصل
الى نغم المياه على السطح
وحين ادّثرتُ بمعطفي
ونمتُ
كنت
كملاك نام
وسيفه بين يديه .

اوديسيوس ايليتس

ولد عام ١٩١١ في جزيرة كريت . وكانت أمه من جزيرة (لزبوس) التي اشتهرت بماض شعري حافل ، ابرز معالمه الشاعرة سافو .

تأثر بالسريالية التي اكتشفها حين سافر الى فرنسا ، وتأثر بطبيعة بلاده ، بالشمس التي أصبحت رمزه الأول ، بالبحر الذي ملأ قصائده بالمرجان والمحار ، وبالاحجار التي علمته البساطة والصفاء .

في عام ١٩٤٠ ، حارب ضد الفاشية ، وقد أدت به هذه التجربة الى كتابة قصيدة حربية ترثي جنديا مات في الخندق .

وفي الخمسينات ، كتب ايليتس قصيدته الشهيرة (اكسيون استي) التي تعتبر من بدائع الأدب اليوناني ، لكونه قد ابتكر فيها لغة يونانية جديدة هي مزيج من اليونانية القديمة والحديثة والقروية والدينية ، ويشبه بناؤها بناء التوراة .

حاز في عام ١٩٧٩ جائزة نوبل للآداب.

عمر الذكرى الأزرق

هضاب الزيتون والعنب تمتد حتى البحر
ومراكب الصيد الحمر تمتد بعيداً حتى الذاكرة
جراد الخريف الذهبي يأخذنا الى نوم النهار
قرب الأصداق وطحالب البحر . خشب المركب
جديد . وأخضر ، في عناق الماء ، أقرأ عليه :
« الله سيرزقنا » .

كالأوراق ، كالحصى مضت السنون
أذكر الشبّان ، والبحّارة ، وهم يرحلون
ويرسمون الشراع على شكل قلوبهم .
غنّوا عن زوايا الأفق الأربع
وقد لبسوا الريح الشمالية وشماً
على صدرهم .

والرمل على أصابعي ، كنت أغلق أصابعي
والرمل في عيوني ، كنت أقبض يدي
حين جاء نيسان ، أحسست للمرة الأولى
بثقلك البشري . وجسمك البشري
من طين وفسق .

كان كاليوم الأول على الأرض
وريح عصبية سرقت البيوت البيضاء
والعواطف البيضاء سرقت .

سأبقي الآن عندي جرّة ماء
شكلاً لريح الحرية
شكلاً ليديك حيث الحب يصرخ
وشكلاً لصدفة جسمك
حيث أسمع صدى ايجه . . .

نيكوروس فريتاكوس

ولد في اسبارطة عام ١٩١٢ ، يعتبر اكثر الشعراء الحديثين شاعرية بالمعنى التقليدي، اذ أنه يكتب شعرا غنائيا لا تتخلله مرارة سفيرس ولا هم كافافيس التقني ولا حزن أورانيس . يقول فريتاكوس عن نفسه .
افتح شفاهي ، فروحي تسكب لي النور »

شجر برتقال اسبارطه

شجر برتقال اسبارطة ، ثلج ، أزهار حب
أبيضَّ من كلماتك . ومالتْ أغصانه

عبّأتُ حضني بياضاً ، ورحتُ الى أمي
جَلَستْ تحت القمر
تُفكِّر بي
جَلَستْ تحت القمر
وقالت لي
« البارحة مشّطتُ شعرك
البارحة غيّرتُ ثوبك
أين كنت تهيم
ومن ملأ روحك بالدمع
وبزهر البرتقال المرّ ؟ » .

مذكرات

رافائيل البرتي

ذاكرة النور

في مدينة « ميناء القديسة مريم Puerto de Santa Maria » القادشية [١] ، على جانب درب محفوف بنبات الصبار ، موسوم باسم مصارع ثيران قديم (ماثانتيني Mazzantini) ، ينساب حتى يطل على البحر ، كان ثمة حقل كئيب مكتنف بأشجار الرتم[٢] ذات زهر أبيض أصفر ، يدعى **الغيل الضائع** .

كل ما كان هناك كان يبدو وكأنه ذكرى . العصافير تطوف جيئة وذهابا حول أشجار شاخت وهرمت ، تزغرد هائجة بحثا عن اغصان افلت اذ يبست فبادت ، النسائم ، رحالة من شجرة رتم الى أخرى ، تطالب في نداء رتيب بقمم خضراء شماء كي تهزها فتميس وفق توقيعها وطبق ترجيعها لتزيد هي من لحنها المرنان ، الأفواه والسواعد والجباه تبحث عن ظلال ندية تفيء اليها إبان القيلولة كي تستريح هنيئة باختطاف الباءة واقتطاف العناق وارتشاف القبل . كل شيء هناك كان ينم عن رجع عميق لماض عريق يوحي بارث غابة تليدة . حتى النور كان يتسرب وكأنه ذاكرة للنور . وكلما كنا نرتع اثناء الاستراحة بين كل درس ودرس ، كانت العابنا الطفولية كذلك تبدو ضائعة في ذاك الغيل الضائع .

الآن ، بقدر ما أروح ألج في الماضي ، بقدر ما أرجع القهقرى كيما اعود اكثر فتوة ، بقدر ما أنأى بنفسي محاولا الابتعاد عن المحطة النهائية لهذه السكة التي لا بد أن تقذف بي الى « الخليج الظليل » الذي ينتظرني لينغلق بي علي ، فاني اسمع من ورائي الخطى ، الزحف السكيت ، الغزو المتنبث لمسيرتي الأولى على أنها الدغل الضائع لسني المتنامية في الذاكرة .

اذاك استمع بعيني ، اشاهد بمسمعي ، مرجعا لولب القلب بمحرك الدماغ دون أن أعرقل مسير المسيرة المطواع . ها هي من هناك تجيء ، تمضي زاحفة ليل نهار ، تكتسح الأثر تلو الأثر مني ، تتجرع حلمي المتقطر ، وقد التف بها نور خافت ، ظل باهت من أصوات وكلمات .

عندما تدركني في نهاية الشوط لحظة الفرسخ الأخير من الأرض وقد أدت المسيرة مهمتها في غزو المسافة كلها ، حين يحين الحين فنصير ، أنا والسكة ، نقطة واحدة في غرقنا السرمدي ، لما يقول لي هذا الخليج الحتمي ذو الديجور الفاغر شدقه : هيت لك ، من يدري فيما اذا كنت سأفترش الأرض

على جانب درب آخر جديد ، ينساب كذلك ، مثل ذاك ، نحو اليم ، تحت أشجار الرتم ذات زهر ابيض أصفر ، كيما أتذكر ، كي أستحيل أنا كل غيل دمائي الضائع .

بيد أن ثمة ذاكرة لا أحد يقدر أن يستجلي خبرها أبدا ، ذاكرة تشرد منقوشة في الأثير ، ذاكرة تائهة الى الأبد ، ذاكرة ضائعة حتى العدم .

□□

باريس تنذر بغارة جوية ، واشتمل خط « ماجينو Maginot » نيرانا وقذائف . اني أحيا هنا منذ الثاني عشر من شهر آذار (مارس) . في السادس من الشهر نفسه خرجت من اسبانيا ، من بلدي الرائع المنكوب ، باتجاه وهران في طريق سماوي لانني ذهبت بالطائرة عبر سماوات البحر الأبيض المتوسط ....

لقد تمشيت في شوارع باريس وروحي طافحة بالدم المهرورق النبيل ومسمعي ملو بصدى المتفجرات في ارجاء وطني . لقد استضافني الشاعر الانساني العظيم (بابلو نيرودا) ، هذا الملاك الحقيقي بالنسبة لنا نحن الاسبان .... في منتصف شهر آب (اغسطس) ، قبلنا ، زوجتي (ماريا تيريسا Maria Teresa) وأنا ، حتى لا نموت جوعا ولكي نتجنب ان نكون عبئا على الفرنسيين المتخوفين غير الرائعين ، من اذاعة باريس الدولية ، بناء على اقتراح (بيكاسو) وتزكية منه ، عملا متواضعا كمترجمين للبرامج التي كانت تبث باللغة الاسبانية الى بلدان امريكا اللاتينية . ماذا فعلت أنا خلال هذه الأشهر ؟ ماذا أنتجت ؟ لا شيء تقريبا ، اللهم الا أني كنت أرى الكثيرين من الاسبان الطيبين يموتون من جوع ومن اضطهاد ، وكنت أشاهد رحيل اصدقائي الخلص عن الشواطىء الاوربية ... ولسوف اتحدث عن ذلك كله ذات يوم . فالأيام الحالية هذه جد قاسية ، جد حزينة كي أكتب عنها . أود أن أعود الى تلكم الأيام الخوالي ، أيام طفولتي ازاء بحر « قادش » لألفح جبيني وأنديه بنسائم أمواجه هناك تحت أشجار الصنوبر عند الضفاف ، ولأحس في حذائي حول قدمي بالرمال الشقراء للكثبان اللاذعة المتفيئة بأشجار الرتم الطالعة بين فسحة وأخرى .

□□

وأنا أعيد ، في هذه الأيام من فصل الربيع ، قراءة حياة (بنفينوتو سيليني Benvenuto Cellini) الطائشة العنيفة المثيرة ، الكاذبة أحيانا بكل تأكيد ، تنتابني رغبة جامحة في استئناف مذكراتي المنسية ، في مواصلة « الغيل الضائع » ، ففصله الأول الذي يستعرض أعوامي البيضاء الزرقاء لتلك الطفولة الأندلسية ينتهي بمنظر بيارات البرتقال المذهبة وقد لمحته مثل برق من نافذة القطار الذي كان يقلني مع أسرتي باتجاه مدريد . الآن ، في هذه الأمسية المحمومة من يوم الثامن عشر لشهر تشرين ثان (نوفمبر) عام 1954 ، وأنا في جنينة منزلي المسيجة ....، تحت نجمتين مزدهرتين ، قرب دوح نبات « المغنوليا » ذات الشذى الباعث على الثمالة ، اناء مشتل فيه اربع وردات مسكينة اقتحمها النحل ، قبالة نبتة معرشة على السياج ذات لون اخضر كثيف ، أشرع في كتابة الفصل الثاني من مذكراتي .

غيل ناء ، ضائع ، أو بالأحرى راقد ، يستيقظ اليوم من جديد ، يستعجل لقائي تلبية للنداء الندي المنبعث من دمائي الناضجة . بعد أن اجتزت عامي الواحد والخمسين أطير مخترقا الأهوال والمصائب نحو تلكم الأعوام حيث النعمة ، البهجة ، الأمل الشفاف ، الشغف الذي أما أرغى وأزبد

ببواكير الدموع أحايين ، فانه لشد ما يشف ويرهف ، اذ أن هاته الدموع بدلا من أن تقلقنا وتسهدنا فانها تجلو لنا ما هو جميل وعظيم وعميق في الحياة .

وأراني في محطة « اتوتشا » (Atotcha) بمدريد عام 1917 وفي عيني اللتين ما اغمضتا الا بين بين ما يزال طيف البريق الخاطف الذي اختزنته من مئذنة « الجيرالدا » الاشبيلية . فيا ليأسي ويا لحزني وقد تملاني صباح رمادي بلا شمس يملأ اللون المدريدي الفضي هذا الذي عرفت كيف أعشقه فيما بعد ....

كم هو مبهج العودة الى تلك السنوات المدريدية ، التي لم تكن قد سمعت بعد بالكراهية والحقد ، فقد كانت بعيدة عن أنهار الدماء التي سالت عبر اسبانيا كلها منذ الثامن عشر من شهر تموز (يوليو) عام 1936 .

بعد ان انتقلنا الى مدريد ــ وقد بلغت من العمر خمسة عشر عاما ــ كنت دوما أرافقه [أي : أبي] لا سيما اثناء مرضه ، غير ان حبي له لم يكن كثير البوح بل متجاوبا مع حبه لي دون أن يطالبني بمثله ، اذ لم يكن ملحاحا ولا لجوجا . وكنت احيانا أعامله في شيء من جفاء واشمئزاز وعقوق مما كان يضني روحه ويضني جسده ، وهو قلما كان يعبر لي عن حنانه بله استياءه . أجل كنت أندم على ما جاء مني وأرغب في أن أكلمه لأملأ سكونه العميق . ولكن لات ساعة مندم ، فلقد احتواه سكون الموت وأنى له أن يسمع كلمات الود أو تضرعي اليه بالعفو والسماح عن سلوكي الغاشم . لم أكن أبكي أنذاك قط ، بل لم أكن أرضى لنفسي أن تشاهد أدمعي عيون أخرى غير عيني ، لم أكن أرى في البكاء الا وجوه الناس الكريهة ، فان تفكيري في أن وجهي لدى البكاء سوف يبتل بالدموع كان يملأني بالغضب والخجل . بيد أنه لا بد من أن أفعل شيئا تعبيرا عن ألمي ، كان علي ان أقتلع في تلك اللحظة الأليمة المسمار الحاد الذي كان يخترق شغافي ، كان ثمة شيء يمزقني ، يلح علي ، يجبرني ، أذاك ، أخرجت ريشتي فكتبت فكانت قصيدتي الأولى :

جسمك هيكل
طويل ضخم
كتماثيل عصر النهضة ،
ليس إلا بضعة أزهار ذابلة
ذات بياض مريض .

لم أعد أذكر من هذه القصيدة الا هذه الأسطر . واصلت نظم الشعر منذ تلك الليلة . وهكذا انبثق ميلي الشعري من تحت اقدام الموت ، في جو جنائزي بنغم رومانطيكي . رافقني الحزن لمدة طويلة ، ألبسوني ثياب الحداد . أفراد أسرتي جميعهم لبسوا السواد . اختنقت بألف مسبحة ومسبحة ، استمعت مكرها الى صلاة تلو صلاة ، استطال الحزن حتى ضقت ذرعا سيما عند المساء حين كان يأتي المعزون المعروفون وغير المعروفين ، وثالثة الأثافي هذه الغربان الحدادية التي لا تظهر الا عندما تفوح رائحة اللحم الميت . فانطلقت من سجني ، أعني منزلي ، باحثا عن السكينة ، عن الوحدة في ضواحي الحي . كان السهل بأشجار حوره السوداء الساهمة و« وادي الرمل »(٣) خليلي الوفيين ونديمي المسامرين في تلكم الأيام . كنت أمكث في الحقول حتى وقت متأخر من المساء . فيا للمعجزة ! كانت القصائد تتدفق مني ، تنبثق من ينبوع طلسم أحمله في ذاتي ولا أستطيع كبح فيضه . أذكر الآن مطلع قصيدة اخرى تجلت لي بين الشفق والغسق في فصل ربيع :

« اكثر خفوتا ، اكثر خفوتا »[٤]
لا تعكروا السكون .
انه لنغم لا شبيه له ،
بطيء ،
بطيء جدا ،
لحن هذا القمر المذهب .
ها هي الشمس قد ماتت .
حتى الفرح هو حزن
لكنه من نفس اللحن ،
بطيء ،
بطيء جدا ...

تأتي بعد ذلك مقاطع اخرى ليست بأقل كآبة من هذا المقطع . لقد قدم شاعر ... الى نادي مدريد لكي يقرأ قصائد ديوانه الذي نشره أخيرا ، وعنوانه هو « أشعار عابر وصلواته » ، لم يكن اذاك معروفا ، كان هذا الشاعر هو (ليون فيليبه Leon Felipe) بتأثير من شعره كتبت أنا أوائل قصائدي . لم أستطع أن أراه في ذلك الحين ، وما عدت سمعت به أو عنه الى أن تعرفت عليه بعد أربع عشرة سنة ، وذلك في عام 1934 .

أريد الآن أن أخبر ذاك النبي القديس الساخط بأن أشعاره الاولى الخطيرة المحرمة زلزلت وهزت الأوراق الجديدة في غيلي الضائع الغض .

□□

أن معركتي الهائلة الشرسة العنيفة من أجل أن أغدو شاعرا قد حمي وطيسها . لقد تأكد لي مع مرور الزمن بشكل أوضح كل يوم ، أن الرسم كوسيلة للتعبير لم يكن يرضيني كل الرضا ، اذ لم أجد وسيلة لكي أحشر في لوحة كل ما يتأجج في مخيلتي ، بينما على الورق كنت أقدر على ذلك . بالرسم لم يكن من السهل علي أن أمرح وأسرح وفق هواي كيما افسح المجال الى أحاسيس ليست لها علاقة بالرسوم التشكيلية ، وان كان لها فقليل ما هو . ان حناني البحري الى « الميناء » أخذ يتبدى لي على هيئة اخرى . صحيح أنني ما زلت أرى مسقط رأسي في خطوط وألوان ، بيد أن هذه وتلك كانت تضمحل بين حشد من الأحاسيس والمشاعر مستحيلة التسجيل بالمرقم والمنقاش ، فصممت على تناسي ميلي الأول ، اذ لم أكن أبغي الا أن أكون شاعرا فحسب . وكنت أرغب في ذلك بكل حميا الحماسة . مع أني لم أكن قد تجاوزت العشرين من عمري فقد كنت أشعر في نفسي العجز والهرم بحيث لا أقدر على أن أخوض في درب جديد وعر صعب . أدركت ، حينذاك ، أن اللغة لا تعوزني ، وأني أمتلك زمامها ، وأن لي منها ثروة ومددا ، فان شئت جاءتني مطواعا ، وان أردت وجهتها أنى قصدت ، وان نوعتها تنوعت ، وان لونتها تلونت . لكنما الاملاء لم يكن الا أخطاء ، وكذلك كان النحو يعاندني من حين الى حين فلا اقدر على امتطائه . بدأت أولي اهتماما للقراءة ، ملاحظا كل كلمة ، مراجعا القواميس ، غير واجد في النحو حلا لحيرتي وقرارا لترددي . ديدن العمل الأدبي ورحى الزمن طفقا يعملان على رأب ما افسد فساد العلم في الصغر ، ولكن لم تزل عندي فجوات وفي هنات ، ولذا حين أكتب أكون دوما مرتابا .

□□

ذات يوم زارني صديق رسام وقد أحضر لي معه ديوان شعر ، عنوانه « كتاب قصائد » (Libro de poemas) ما أن ظهر حتى تلقى الثنـاء والاطراء من لدن النقاد والقراء . الرسام هو (غريغوريو بريتو Gregorio Prieto)[٥] ، وصاحب الديوان هو (فيديريكو غارثيا لوركا) ، فتى غرناطي كان يقضي كل فصل شتاء في العاصمة ، مقيما في « منزل الطلبة »[٦] . أعجبت بالكثير من قصائد هذا الديوان لا سيما تلك القصائد ذات الطابع الشعبي البسيط ، المزخرفة بأقفال لطيفة صالحة للغناء . لكنني رفضت قصائد اخرى اذ لم أستطع أن أفهم كيف في تلك الأعوام ابان الرغبة العارمة بالتجديد كان يمكن نشر أنشودة الى (خوانة المجنونة Juana la Loca) وكيف تنظم قصائد لها لحن اكاديمي أكل الدهر عليه وشرب ، ذات ملامح وتأثير من (بياسبيسا Villaespesa)[٧] وحتى من (ثوريا Zorilla)[٨] ـ المتغنيين بغرناطة ـ فقد كانت هذه القصائد نشازا في هذا الديوان . لكن ، على الرغم من ذلك كله فقد كان هذا الديوان ينم عن شاعر كبير كنت أتشوق الى التعرف عليه . كان لا بد ان تنقضي ثلاث سنوات حتى أصافح يد أعظم شاعر اسباني .

كل شيء كان قد نضج كي أتعرف على (فيديريكو) . لقد أزفت الساعة وحان اللقاء . كان ذلك في مساء يوم من مقتبل فصل الخريف . وكان كذلك (غريـغوريو برييتو) ، من عرفني به ، وهو ما أوضحه في رسالة بعثها الي أخيرا . حدث ذلك في حديقة « منزل الطلبة » حيث كان (غارثيـا لوركا) يقضي كل الفصول الدراسية منذ عدة سنوات وكان على وشك أن يصبح محاميا . بما أنه كان شهر تشرين أول (اوكتوبر) فقد وصل الشاعر من غرناطة منذ مدة وجيزة .

أسمر زيتوني ، جبين عريض كانت تنوس فيه وفرة من الشعر الأجعد الكثيف ، عينان براقتان ، ابتسامة مفترة سرعان ما تتحول الى قهقهة ، سحنة فلاح وليس بملمح غجري ، رجل ليس كالرجال بيد أنه دمث جلف معا كبقية رجال الأندلس التي ما فتئت تهبهم هذه الأرض المعطاء الى الانسانية . (هكذا رأيته في تلك الأمسية ، وما زلت أراه على تلك الصورة كلما فكرت فيه) . استقبلني مبتهجا ، بين عناق وضحك ، بين اطراء وثناء . أكد لي بأنه كان قد سمع بي وبأنه يعرف اقربائي الغرناطيين ، قال لي فيما قال بأنه زار معرض لوحاتي الذي أقمته في « نادي مدريد » ، وبأني ابن عمه (« ابن خاله) ، وبأنه يود تكليفي بلوحة أرسمها له بحيث يرى فيها راقدا على مرفق جدول ، وهناك ، في أعلى غصن من شجرة زيتون ، تطل عليه مريم العذراء ، ويرفرف شريط كتبت عليه العبارة التالية : « ظهور سيدتنا ربة المحبة الى (فيديريكو غارثيا لوركا)». فأعجبتني الفكرة بيد أني أعلمته بأن هذه اللوحة ستكون الأخيرة مما أرسم ، لأن الرسم قد أفلت من بين يدي منذ زمن طويل ، وأن ما يهمني هو الشعر ليس الا ، لم يول هذا الكلام مني أية اهمية آنذاك . تلك الليلة دعاني للعشاء هناك في « منزل الطلبة » برفقة أصدقاء آخرين له ....

بعد العشاء عدنا الى الحديقة ، تلك الجنينة الفتانة المحروسة بأشجار الحور السوداء ، المفصودة بماء يخرج من بين ترائبها عبر شرايين القناة[١٠] ، المداهمة بأشجار الدفلى[١١] المدغدغة بأيك الياسمين[١٢] وقد أغار[١٣] عليها ولطم بأمواجه أجنحة « منزل الطلبة » . ما كنت قد استمعت الى (فيديريكو) وهو ينشد الشعر . كانت له شهرة بأنه نشادة للشعر عظيم . في تلك العتمة التي تتسرب اليها الأنوار من الغرف المضاءة بذاك المنزل ثبت لي بأنه ان تستمع الى (لوركا) خير من أن تسمع به . أنشد (غارثيا لوركا) آخر قصيد غجري[١٤] كان نظمه في غرناطة فأتى به الى مدريد :

خضراء أحبك خضراء ....[١٥] .

ان نسيت فلا أنسى ليلة لقائنا الأول . لقد كانت مفعمة بالسحر ، طافحة بالطرب[١٦] . ان في (لوركا) لسحرا وطربا . انه كله جانبية مغناطيسية لا تقاوم ، فأنى لي أن أنساه بعد أن تمتعت برؤيته واستمعت الى صوته ... كيفما كان كان ساحرا خلابا فعالا للجمال ، ان تغنى وحده او بمصاحبة عزفه على البيانو[١٧] طربت ، واما أنشد شعره ذهلت ، وحين يمزح ضحكت ، وحتى عندما يرتكب حماقة أو يأتي بسخافة أو يتفوه بتفاهة فانك واجد له عذرا ومضرب عنه صفحا ، لما فيه من حلاوة وطلاوة وعذوبة وفتنة . كان قد بلغ شهرة واسعة على حداثة سنه ، فهو ما ان يحل في منتدى أدبي أو مجلس فكاهي حتى يطلب منه أن ينشد شعره أو يدلي بنوادره الغرناطية التي بعضها حق وبعضها الآخر منتحل يبتدعه للتسلية والضحك . كل ذاك ومؤلفاته الرئيسية لم تكن قد نشرت بعد ، فكيف فيما بعد ؟ لم يكن قد نشر في ذلك الحين غير كتابين . الأول هو « انطباعات ومناظر » (Impresiones y paisajes) (1918) وأهداه الى أستاذه في الموسيقى ، ولم يحظ هذا الكتاب بأية شهرة ، بينما الكتاب الثاني « كتاب قصائد » (1921) لقي من النقاد الثناء والتقريظ ، وقد أعجبني حين قرأته في جبال « وادي الرمل » . قلما كان (فيديريكو) يتحدث عنهما ، بيد أني سمعته ، ذات مرة ، ينشد أغاني الكتاب الثالث الذي كان يقذف به ، آنذاك ، الى الرياح الأربع ، هذا الديوان هو « الأشعار الغجرية » (Romancero gitano) كان يناوب بين نظمها وبين تأليف أغاني متفرقة جمعها فيما بعد في كتاب أسماه « قصائد الغناء العميق »(Poemas del cante jondo) [١٨] . كذلك كان يتطرق بالحديث الى أصدقائه عن مسرحيته : « دمى (كاتشيبورا) (Los titeres de cachiporr à) و« ماريانا بينيدا » (Mariana Pineda) شاهدتهما فيما بعد . لكني سأذكر دوما من تلك الليلة الأولى لصداقتنا : « القصيدة السارية » (Romance sonambulo)[١٩] هذه القصيدة المأساوية الغريبة التي كانت أكثر انماء للقشعريرة وهي ترن في العتمة بتلك الحديقة مع وشوشة أشجار الحور .

ـ الى اللقاء يا ابن العم ، قال لي (فيديريكو) بعد أن بقينا وحيدين وقد انقضى الهزيع الأخير من الليل .

نقلها الى العربية : محمود صبح

اشارات

١ ـ نسبة الى مدينة قادش (Cadiz) التي بناها الفينيقيون ، وهي هنا تعني المنطقة كلها ، وكان العرب يدعون هذه المنطقة مدينة شذونة وفيها نزل جند فلسطين اثناء الفتح العربي للأندلس ، وقد أسس هذه المدينة الفينيقيون كذلك ، وسموها « صيدون » واظنها تصغيرا لـصيدا . وهي تعني مدينة ايضا ، والعجيب أن الاسبان يدعونها الآن « La Ciudad de Medina Sidonia » أي مدينة مدينة مدينة .

٢ ـ هكذا في الأصل « retama » عن العربية .

٣ ـ هكذا في الأصل « Guadarrama » عن العربية ، وهو نهر يخترق سلسلة جبال محيطة بمدريد .

٤ ـ بيت الشعر هذا هو للشاعر الثوري الفوضوي (ليون فيلييه) . ترجمنا له وعنه في كتابنا « نماذج من الشعر الاسباني المعاصر » وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ » .

٥ ـ كان صديقا لشعراء جيل السابع والعشرين . انظر كتابنا الصادر عن المعهد الاسباني العربي للثقافة في مدريد ، عام 1979 بعنوان **من المحدثين الى جيل السابع والعشرين** . توفي هذا الرسام العظيم قبل ستة أشهر في بلدته بمنطقة « المنجى » (La Mancha) أرض دون كيخوته ومسرح مغامراته .

٦ ـ ما زال هذا المنزل عامرا حتى الآن . يقطنه رجال الفكر والأدب والسياسة القادمون من المدن الأخرى الى العاصمة .

٧ ـ ولد في محافظة « المرية » عام 1877 وتوفي عام 1936 . كان صديقا للشاعر اللبناني المغترب فوزي المعلوف .

٨ ـ شاعر رومانطيكي من القرن التاسع عشر ، تغنى بمعالم غرناطة العربية .

٩ ـ منذ أن رثى (انطونيو ماتشادو) صديقه (فيديريكو غارثيا لوركا) بقصيدة عنوانها « الجريمة حدثت في غرناطة » وعشاق (لوركا) يقرنون غرناطة به نظرا لأن (ماتشادو) يختم مرثيته هذه بقوله « غرناطته » ، حتى أن (البرتي) أقسم الا يذهب الى غرناطة أبدا حزنا على صديقه الشهيد ، الى أن دخلها في حفل مهيب قبل عدة أشهر ، حيث القى الشعراء قصائدهم احياء لذكرى (لوركا) الخالد . ومن المؤلم حقا أن هذه المرثية اختلطت بقصيدة لـ (روبين داريو) أهداها الى (انطونيو ماتشادو) في كتابي عنه الصادر عن وزارة الثقافة والفنون بغداد ، 1979 .

١٠ ـ هي قناة ماء تسقي مدريد كلها تقريبا .

١١ ـ هكذا في الأصل (adelfa) عن العربية ، وهذه عن الأغريقية (s àovn) .

١٢ ـ هكذا في الأصل (jazmin) عن العربية .

١٣ ـ فعل (arrebatar) مشتق من الكلمة العربية **الرباط** ، ومن معانيها ما أوردناه ...

١٤ ـ في الأصل « رومانثه » (romance) .

١٥ ـ لقد ترجمنا هذه القصيدة وغيرها في كتابنا المذكور سابقا .

١٦ ـ في الأصل (duende) وهي تعني عفريت الطرب ، وكان (لوركا) يستعمل هذه الكلمة كثيرا ، كما أشرنا الى ذلك في مقالنا المنشور بمجلة المعرفة السورية ، كانون الثاني ـ شباط ، 1978 ، بعنوان **المواضيع العربية عند لوركا** .

١٧ ـ ما زال هذا البيانو موجودا في « منزل الطلبة » بمدريد ، وهو ملك لأسرة (لوركا) أهدته الى هذا المنزل .

١٨ ـ « الغناء العميق » هو نوع من الفلامنكو . انظر محاضرتنا التي نشرت في مجلة التراث الشعبي العراقية ، العدد الرابع ، 1977 ، بعنوان **آراء شعراء اسبان معاصرين في الأصل العربي لغناء الفلامنكو** .

١٩ ـ هي القصيدة التي مطلعها : « خضراء ، أحبك خضراء ..... » .

انت الجذع الذي نبتت عليه اغانينا

فرحت بابي سلمى كما يفرح الطفل الضائع بابيه الضائع .

ونحن نبحث عن معجزة التئام تعيد وحدة البرتقالة التي شقها السكين الى نصفين . وما انتهت المسالة ، فان نصفي البرتقالة المرصودين بالاسلاك والموت قد حققا مقدمة المعجزة : لم يعتصرا . لقد سال منهما دم كثير ، ولكن لم يعتصرا . وسقط عليهما نباب كثير ، ولكن لم يفسدا . ولعل هذا ، وحده ، مبرر للرجاء . اننا باقون من الجانبين . وقد نخسر كل شيء ونموت على تربة اخرى ، ولكننا لا نفقد هذا الرجاء . ولهذا ، وحده ، نحن احياء وجديرون بالحياة . والبطل فقط هو الجدير بالورد والخنجر . وهذا الشعب الذي يرتفع على آلاف الخناجر لن يسقط ، وستكرس كل الورود مستقبلها لتصل الى أقدامه .

وماذا اقول لأبي سلمى الواقف على الحد الثاني من السكين ؟ ماذا أقول له ، وهو بعيد عنا بعد القلب عن العينين ، وقريب منا قرب ضفة النهر الواحدة من الضفة الاخرى ؟ . اقول : سنلتقي بمدى ما ننبح وبقدر ما نتحاشى مبارزة الموت نفقد حقنا في الانتظار . سنلتقي بقدر ما نمشي ، وبمدى ما نصر على الاحتفاظ بكوننا ضفافا .. سنبقى قريبين ولكن بدون لقاء . لم أجد اقسى من عذاب الضفتين . ان هويتهما عقاب . قال لي صديق محكوم بالسجن لانه لم يحسن التعبير عن حبه لبلاده : « لو كلفوني بمهمة التعذيب لسجنت العاشق مع حبيبته في زنزانة واحدة وبينهما حائط من زجاج شفاف » . لقد فعلوها .

وماذا اقول لأبي سلمى الذي يطالبني بالكلام في المدن البعيدة ؟

لقد ألفنا كل شيء ، الا الرضا . وما زال المكان في مكانه . وبلادك ـ لا تدهش ـ ما زالت اجمل من احلامك . انها تتناوب الزرقة والخضرة ، واللذة احساس فاسد ما لم تبلغ الالم . عزاء ؟ ولكننا نتحدى التحدي بمصادفة الالم . هذه هي المعادلة : انتزع الالم من اللذة تفقد الوطن وتقع في المنفى ، وقد نبدو اسرى الاحساس بالغربة . هكذا نبدو للوهلة الاولى كما يبدو النهر العميق واقفا . هكذا نبدو لمن لا يعرف الوطن الا دارا بالاجرة ، وينام في أسرة الآخرين . ولكننا لسنا غرباء . لا منطق اعظم من منطق النصف الباحث عن نصفه ، والشجرة الطالعة من مكانها . هذان النصفان يملكان مهرجانا من الحق والحقيقة واذا كانا مضطرين للبرهنة على صحة انتمائهما فذلك لان للتاريخ حاسة سخرية . الاسطورة تواصل تكوينها ونحن نكمل الاسطورة . لقد استبدلنا امهاتنا بجذوع الزيتون كي لا نصبح غرباء .

وانت معنا ...

ان الحلم يسرق احذية الاطفال ، والحلم صديق غدر . لا نذكر من طفولتنا نجوما تسبح في الماء . كانت النجوم سقوفا تقينا الرصاص القادم من جهات ثلاث . ومن الجهة الرابعة الآمنة مضى شعبي ! ثم صارت النجوم جراحا . يا شعبي ، اريدك ان تعود . يا شعبي ، عد من كل الجهات . عد من جهة واحدة . عد من جهة الخطر . يا شعبي عد من لا جهة . كل الجهات .

ومن يصف اوجاعي ؟

ذكرى

على تربة هذا الوطن مشى مغنون كثر . وفجأة لا احد . لقد كنت آخرهم يا ابا سلمى . لماذا تبدو بلادك خارج الزمن وتحت الجلد ؟

ولقد فرحت بك ، كما يفرح الطفل اليتيم بابيه الحي . لقاءاتنا عابرة في المدن البعيدة عن حيفا ، ولهذا تبقى افراحنا عابرة . واذا كان الفرح عابرا يكون الحزن عابرا . فاين نقيم . وماذا قال ناظم ؟ وضعوا الشاعر في الجنة ، فصاح : آه .. يا وطني ! . ولكنني افرح بك في كل مكان يا قطعة من وطن ترحل وتحوم على العش المحرم . لم نقلها الى بعد ، ولعلك لم تسمعها : انت الجذع الذي نبتت عليه اغانينا ، نحن امتدادك وامتداد اخويك اللذين ذهبا – ابراهيم ، وعبد الرحيم الذي قاتل بالكلمة والجسد . لا ، لسنا لقطاء الى هذا الحد . اننا ابناؤكم .

لقد كنت شاعر المقاومة قبل اكتشاف النقاد لهذا التعبير ، وقبل تحوله الى تعبير شائع . يحدثنا آباؤنا عن ثوار فلسطين الذين كانوا يحملون سلاحين : البندقية والقصيدة . وكانت القصيدة لك . من ينسى غارتك الشجاعة على عروش الملوك ، يوم كان الشعر نديما للملوك ؟ ومن ينسى اغانيك ووقفاتك اليسارية عندما كانت اليسارية مغامرة توصل الى المشانق ، وتحرم الناس من رحمة الله ؟ . ان الدنيا تتغير . الا تغرورق عيناك فرحا وانت ترى الآن الى تدفق الاجيال المقاومة واليسارية ؟ . كلا ، ما ضاع شيء سدى . ماضيك مليء بالبرق ، والحاضر مزدحم بالرعد .. وتسقط الامطار . وماذا اقول لك يا ابا سلمى ، ونحن على سفر ؟

اننا نلتقي على متون الطائرات ، وتحت سماء اخرى ، نتحدث ثم نتحول الى صمت . ولا نلتقي حيث يجب ان نلتقي . كانت فلسطين حبك ، ثم صارت الى اسطورة . ولكنها اسطورة لا تقرأ ، بل تؤلف . لقد اكتملت كل الفصول ، والمأساة اتسعت وامتدت ، وارتفعت حتى الصلب . لا .. لم تنته الاسطورة ما زالت ناقصة الى ان تبلغ حافة الفرح . من اجل هذا الفصل الموعود ، فصل الفرح ، نطالب انفسنا بالحياة . لقد رأيناها منبوحة على الاشجار والاوتار وكانت تغنينا : أنت تغني للعودة ، ونحن نغني للبقاء . يبقى نشيدنا ناقصا ما لم يكتمل بنشيدك ، ويبقى نشيدك ناقصا ما لم يكتمل بنشيدنا . هكذا نكمل بعضنا البعض مرة اخرى بطريقة ثانية . يتجاوز الآباء انفسهم ويعيدون ترتيب الزمان .. يصيرون ابناء . كلنا الآن في عمر واحد . كلنا الآن آباء هذه القديسة القاسية : فلسطين . نحن لم نحولها الى رموز . هي التي حولتنا . ونحن لا ننطق باسمها فهي اللغة الوحيدة . شكرا للسكين ، لقد جعلنا عشاقا حتى العبادة . يسمونك الشاعر المشرد ، واسميك العاشق المشرد . العشق اولا والشعر ثانيا . من لا يعشق لا يحسن الغناء ، ومن لا يعشق لا يحسن القتال . هل تغيرت ؟ كنت تحبها وأنت في أحضانها . ثم وقعت في تجربة حبها من بعيد ، ونجحت . لا ، ليس البعد جفاء . من الصعب ان يصبح الشاعر شاعر حنين ، لان الحنين قد يؤدي الى التراخي . ولكن حنينك ليس سلبيا ، ليس انهزاميا ، وليس تسلية حيادية . انه حنين فعال : حنين المواطن

وحنين المقاتل وحنين العائد .

.. وهذه العودة هي ما يبكينا

لقد دفع شعبنا اكثر من دين واحد للحرية . لعله سدد كل ديون الحرية . ويوما بعد يوم يزداد نبحا وقتلا . والعجيب ، ان هذا النبح يزيده حياة ، لان هذا الشعب يعرف كيف يموت ، ومعرفة اختيار طريقة الموت هي اثمن علامات الجدارة بالحياة والحرية . وماذا بعد ؟ من حقنا ان نعاتب الحرية العنيدة .. وماذا بعد ؟

ان المأساة تزيد شعبي اتقانا لطريقته في الموت . والذي عرف الموت لن يموت مرة اخرى . وشعبنا عرف الموت مرات ، وفي كل مرة يهب واقفا .. واقفا . ان الموت حين يكرر نفسه يصبح لعبة ، وسيقتل الموت نفسه .. سينتحر غضبا على شعب فلسطين . كان ينبغي على الضحية ان تثبت براءتها . وقد شغلوها بهذه اللعبة سنين . ولكنها اكتشفت انها ستنوب في طاحونة الكلمات ، واكتشفت ان عليها ان تثبت جدارتها ، فقامت وضربت القضاة والشهود والمتفرجين ، وقبل كل شيء ، ضربت الموت . هذه هي معجزتها ، معجزة الضحية التي تقوم . فهل بقيت لنا اية اسباب لليأس ؟ يبدو ان التاريخ قد اختارنا .. اختارنا لنتغلب على الموت . ويبدو ان التاريخ يثق بنا ، فما علينا الا ان نثق بانفسنا . منبحة وراء منبحة وراء منبحة . هذه هي حياتنا ، ولكن هذا امتحاننا .. انتزاع الحياة من المذابح . هذا هو مستقبل شعبنا العظيم .

ولن اقول لك : وداعا

ساقول لك دائما : الى اللقاء

الى اللقاء يا ابا سلمى

يا مغني فلسطين في كل مناخ : في الثورة ، في الهزيمة ، في التشرد ، في المقاومة ، وفي العودة . إن بلادك تنتظرك . والعندليب الذي اخبرك بذلك هو دائما على صواب . انه صوت التاريخ في لحظة حقيقة . والحقيقة التي كنا نبحث عنها في ملفات القانون الدولي تصرخ من كل حجر فلسطيني . ومن شدة الحب صرنا نفهم لغة الحجارة . ودمنا الذي يملأ وجه العالم سيتحول الى مرايا للضمائر . لنواصل بحثنا عن معجزة التئام تعيد وحدة البرتقالة التي شقها السكين الى نصفين . ان البعد بينهما يقترب ، انت تقترب ، انتم تقتربون . نحن ما زلنا معا ، وليس للجغرافيا شان في الحب . والبرتقالة تكبر في حجم الفرح .

ويا ابا سلمى ، واصل حبك ، ودع الوطن يغنيك .

لم تخسر شيئا ، لم يضع عمرك سدى . لقد اثبتت جدارتك بهذه الهوية الاسطورية : مواطن فلسطيني !

محمود درويش

ذكــرى

لهب القصيد

أُنشــرْ علــى لَهَـبِ القصيدِ شكوى العبيد الــى العبيدِ
شكوى يردّدهــا الزمــانُ غداً الــى أبــد الأبيدِ
قالــوا : الملــوك ، وإنَّهم لا يملــكون سوى الهبيدِ
دُكَّتْ عروشٌ زيّنوها بالسلاسـل والقيود
سُحقــاً لِمَــنْ لا يعرفون سِوى التعلّل بالوعودِ
وأذلَّهــمْ وعــدُ اليهود ولا أذلّ من اليهودِ

انــيّ لأرسلهــا مجلجلةً الــى الملكِ السعودي
أستــارُ « مــكةَ » كيفَ تسدلهــا علــى الخصــمِ اللّدود
تَأبــى الصّحــارى أنْ يُدنِّسَ رملهــا « فيلبــي » و« مودي »[1]
لَنْ تطهــر الــدنيا وفيهــا « الانــكليز » علــى صعيد
لو كانَ ربِّــي انــكليزياً دعــوتَ الــى الجحود
أمحلِّــلاً ذبــحَ القــريب محرِّمــا ذبــحَ البعيد
تلهــو بصَيْدِكَ ، لا أَبالَكَ ، في السهــولِ وفــي النُّجود
والأَهــلُ أَهلُكَ يُقتَّلون ويُنشَــرون علــى الجُرود

و« أبــو طلال » في ربى عَمَّــانَ يحلــمُ بالحدود
أَقْعُــدْ فلســتَ أخــا العُلى والمجــدِ وانْعَــمْ بالقعود
المجــدُ أَنْ يَحمــي الرصاصُ علــى المــدى حُمْــرَ البنود
وآحــكمْ على إلشَّطرنــجِ ليسَ علــى الفيالــقِ والجنود

ابو سلمى

لَهَفي على الأردنِّ كيفَ يسيرُ كالرّجل الطَّريد
في ضِفَّتيْهِ مآتمٌ قامت على الماضي المجيد
يا دولةَ الأَصنامِ خيْرٌ منكِ مملكةُ القرود

عَرِّجْ على اليَمَنِ السّعيد وليسَ باليمن السعيد
وآذكرْ إماماً لا يزالُ يعيشُ في دنيا ثمود
وسيوفُه أثَريَّةٌ يا تعسَ هاتيكَ الغُمود
تفنى الحياةُ وقومُهُ ما بين « قاتٍ » أو هجود

واعطف على « بغداد » وآندُبْ عرش هارون الرشيد
خلاَّهُ « فيصل » والذئابُ مغيرةٌ حول الوليدِ

وآهبطْ الى مِصرَ الهلوكِ وقُلْ لها يا مِصْرُ ميدي
يا مِصرُ ضيعْتِ المُنى بين الفريدةِ والفريدِ[٢]
خلِّ الخلافةَ وآلْعَبنَّ على الارائكِ والمُهودِ
دعْ سُبْحَةَ التضليلِ وآخلعِ عنكَ كاذبةَ البُرودِ
ما أنت الا دميةٌ يُلْهى بها في يوم عيدِ
والنيلُ يبكي حيث لا يقوى على جرِّ الحديدِ
زُرقُ العيونِ حِيالَهُ مِنْ كلِّ شيطانٍ مريدِ

ذكـــرى

إيهٍ .. ملـوك العُـرب لا كنتـمْ ملـوكاً في الوجود
هل تشهـدونَ محـاكمَ التفتيشِ في العِصْـرِ الجديد
قومـوا آسْمعـوا مِنْ كلِ ناحيةٍ يصيحُ دمُ الشهيد
قومـوا آنظـروا « القسّـامَ »[٣] يُشـرقُ نورُهُ فوق الصرود
يُوحـي الـى الـدنيا ومَـنْ فيهـا بأسـرارِ الخلودِ
قومـوا انظـروا « فرحـان »[٤] فوق جبينـه أثـر السجود
يمشـي الـى جبـل الشهـادة صائمـاً مشـيَ الأسود
سبعـون عامـاً في سبيل الله والحـقِّ التليد
خجـل الشبـاب من المشيبِ بل السنـون من العقودِ*

قومـوا آنظـروا الاهلين بين الوَعْـدِ ـ ضاعـواٍ ـ والوعيد
ما بينَ مُلقـىً في السّجون .. وبين منفـيٍّ شريد
أو بين أرملـةٍ تُوَلوِلُ أو يتيمٍ أو فقيد
أو بين مجهـولٍ يرى عَصْفَ المنـون من النشيد
قومـوا آنظـروا الوطَـن الـذبيح من الـوريد الـى الوريد
تتزاحـمُ الاجيالُ داميةَ الخُطـى فوق اللحود

إيهٍ .. شعـوبَ العرب أنتـمْ . مبعثُ الأمـل الوحيد
فِلَـذُ تُقَطِّعهـا سياستُهمْ من القلـبِ العميد
« اسكندَرونـةُ » نبتـة حمراء من زرع حصيد

سيروا على التُربِ المُخضَّبِ وآلثمـوا أثَـر الجدود
حُرّيَّةُ الانسـانِ بالـدَّمِ تُشتـرى لا بالوعود
طُرُقُ الحياةِ مُزَيَّناتٌ بالظبـى لا بالورود

إيهٍ فلسـطينُ ، آقحمـي لُجَـجَ اللهيبِ ولا تَحيدي
لا تَصهـرُ الاغـلالَ غيرُ جهنّـمِ الهَـوْلِ الشَديد
حَلَفَـتْ دِمـاءُ الثائـرين علـى العُلـوجِ بأنَ تَسُودي
والثَّـورةُ الحمـراءُ نُطعِمُهـا الجسـومَ مع الكبود
أيّانَ نسـألُ نارَها فَتُجيبُنَـا هَلْ مِنْ مزيد
وَوَقودُهـا أهـلُ الكرامة من جَحـا جِحَـةٍ وصِيدِ
يا نارُ لا تتظَلَّمِـي وتَقبَّلـي شرَفَ الوقود

يا مَنْ يُعِـزّونَ الحِمى ثوروا علـى الظُّلـم المبيد
بل حَرِّروه من الملوكِ وحَـرِّروهُ مِنَ العبيد

اشارات

١ ـ جون فيلبي بريطاني تظاهر بالاسلام وأصبح مستشاراً للملك عبد العزيز آل سعود ، ومودي كان السكرتير العام في حكومة فلسطين ثم انتقل الى السعودية .

٢ ـ الفريدة والفريد : الملك فاروق ملك مصر عند زواجه بالملكة فريدة .

٣ ـ الشيخ عز الدين القسام شيخ الشهداء استشهد في ٢٠ تشرين الثاني سنة ١٩٣٥.

٤ ـ الشيخ فرحان السعدي من رجال القسام القي القبض عليه وهو يحمل بندقية فحكم بالاعدام واعدم شنقا في شهر رمضان وهو صائم وعمره سبعون سنة رغم تدخل ملوك العرب واسترحامهم .

ملتقى الشقيف الشعري

احتفال اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين بالذكرى السادسة عشرة لانطلاقة الثورة الفلسطينية كان خاصا.ففي السابع من كانون الثاني ١٩٨١ ، افتتح في بيروت ملتقى قلعة الشقيف الشعري ، بمشاركة واسعة من الشعراء العرب المحدثين من مختلف الاقطار العربية . فكان هذا الملتقى كما اريد له ان يكون ارضا للتعبير الابداعي العربي الحر والديمقراطي،حيث اختلطت اصوات الشعراء بالمشكلات المتعددة التي يعانيها العالم العربي في المرحلة الراهنة .

وقد شارك في الملتقى الشعراء : امل دنقل ، سليمان العيسى ، حسن عبد الله ، محمد الفيتوري ، محمود درويش ، احمد دحبور ، محمد علي شمس الدين ، شوقي بزيع ، محمود صبح ، مريد البرغوثي ، شوقي بغدادي ، عبد الكريم كاصد ، علي كنعان ، ممدوح عدوان ، مي صايغ ، نزيه ابو عفش ، سعدي يوسف ، عز الدين المناصرة ، الياس لحود ، معين بسيسو ، كارلوس بريز ، كوستا كورشلوس .

وكان رئيس اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية ، الاخ ياسر عرفات ، قد افتتح ندوة الملتقى الاولى التي عقدت في قصر الاونيسكو في بيروت ، بكلمة تحدث فيها عن علاقة الشعر بالبندقية وعن حرية القرار الفلسطيني ، وشدد فيها على ان الخيار الفلسطيني هو الخيار الوحيد . ثم القى الامين العام لاتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين ، يحي يخلف ، كلمة الاتحاد . وبعدها توالى عقد الندوات الشعرية فعقدت ندوة في قصر « الاونيسكو » وعقدت ندوتان في قاعة «جمال عبد الناصر » في جامعة بيروت العربية ، وندوة في قاعة « الوست هول » في الجامعة الاميركية في بيروت ، وندوة في صور .

وعلى الرغم من تغيب عدد من كبار الشعراء العرب : عبد الوهاب البياتي ، نزار قباني ، ادونيس ، والغياب القسري للشاعر المغربي الكبير عبد اللطيف اللعبي ، فلقد جاء هذا الملتقى (وهو الملتقى الثالث للشعر العربي الحديث الذي يعقد في بيروت ، عقد الملتقى الاولى عام ١٩٧٠ بدعوة من النادي الثقافي العربي) معبرا عن ابرز اتجاهات الحركة الشعرية العربية المعاصرة بأزمنتها المختلفة ، ونقطة الازمة التي وصلت اليها الآن .

هكذا رأينا تعايشا لازمنة مختلفة ، العمود الشعري والخروج عليه ، القصيدة المباشرة والقصيدة المليئة بالرموز ، والرؤيا الواحدة والرؤى المتعددة . ازمة الانتماء وازمة الديمقراطية . وكأن الشعر لم يعد قادرا على ان يعبر عن الازمة فانتقلت الازمة اليه ، وعبرت عن نفسها من خلال بنية القصيدة ، وهذا التردد الهائل الذي ظهر وكأنه مؤشر على عتبة جديدة يقف الشعر العربي الحديث امام بداياتها .

التعدد والسياسة .

على الرغم من ان ملتقى الشقيف الشعري ، عقد كاحتفال سياسي ، فان المناسبة لم تسيطر على القصائد التي القيت.ربما ، ساهمت الصيغة المنبرية للملتقى ، باختيار بعض قصائد الشعراء ، واستبعاد قصيدة النثر بشكل كامل ، غير ان المناسبة لم تفرض شعر مناسبات . لكن ، ظهر من جهة

ثانية البعد السياسي الصارخ للشعر العربي الحديث . وقد بدا هذا البعد في مرآة مكبرة ، اذ خلال اربعة ايام متوالية ، كان الهم السياسي العام ، هم الديمقراطية وهم القضية الوطنية وكانه يحتل الحيز الاكبر في القصائد ، وظهرت بعض ملامح اللغة الشعرية المشتركة ، وكأن القصيدة العربية الحديثة ، في ظل الازمة العامة التي تعانيها المنطقة العربية ، جاءت كتعبير عن هذه الازمة ، وكمؤشر على ضرورات الخروج منها ، دون ان تقدم خيارات جديدة .

فالشعر الحديث ، منذ انعطافته الصاخبة في الخمسينات وهو يبحث عن القصيدة التي تشكل موازيا موضوعيا ، على المستويين الايقاعي واللغوي ، للتفجرات التي تعصف بالمنطقة . واذا كان هذا الشعر قد استطاع ان يؤسس لبنية القصيدة الجديدة من خلال اللجؤ الى الرمز والاسطورة والتراث والايقاع الشعبي ، فان النبرة الكلية التي سيطرت على هذا الشعر ، كانت تعبيرا عن طموح التغيير الذي تجسد في طروحات المرحلة القومية . اما الآن ، وفي ظل الازمة القومية ، وفي أزمة الحرية ، فان الشعر يبدو وكانه امام مراجعة شاملة لطروحاته السابقة ، ويبدو وكانه امام تحدي الواقع الاجتماعي المنفجر في تناقضاته المختلفة ، وكأن لهجة المخاطبة والمعارضة صارت غير قادرة على اضافة ابعاد رؤيوية ومعرفية جديدة .

بهذا المعنى ، يكون ملتقى الشقيف الشعري ، قد نجح في اعلان ضرورات التحول ، ونجح في طرح مؤشرات الاحتمالات الجديدة . وعلى الرغم من غياب بعض الاصوات الشعرية الجديدة من لبنان والعراق وسوريا ، فان هذا المؤشر كان واضحا ، وكاننا كنا في قاعات الملتقى ، نشهد الازمة ونشهد آفاقها المحتملة .

ولعل الصوت الشعري العربي ، يبدأ في مراجعة لطروحاته الاساسية . وبهذا يستطيع الشعر الحديث ان يتخلص من عموده الجديد ، من الصيغ شبه الجاهزة ، ومن النبرة الارهابية الكلية ، ومن هذه الارض الواحدة التي تضم اليها السلطة والمعارضة في آن معا .

اربعة ايام من الشعر ، عاشت بيروت فيها اكثر احداثها الثقافية اهمية وصخبا لهذا العام . واثبتت هذه المدينة التي هدمتها الحروب التي لا تنتهي ، انها ما تزال ارض الحوار الاساسية والارض التي يلتقي عليها الابداع العربي . فكأن هذا الصمود وهذا الالم الصارخ اللبناني ـ الفلسطيني الطويل ، هو الارض العربية بامتياز،ارض التناقضات وارض الحرية في الآن نفسه . كاننا نعيش وسط دوامة الحروب ، تجربة البحث عن لغتنا الجديدة وعن وجهنا الجديد ، بعد ان آن لنا ان نخلع الوجه القديم المليء بالرقع والمزق .

ضمور النقد

والى جانب الشعر ، كان النقد ضامرا . وربما يعود هذا الى غياب عدد من النقاد المدعوين : جابر عصفور ، عبد المحسن طه بدر وحسام الخطيب . غير ان الندوة النقدية التي عقدت على هامش الملتقى وشارك فيها : يمنى العيد وفاروق عبد القادر وعبد الكريم كاصد ، تحولت الى ندوة مفتوحة عبر فيها الشعراء عن الازمة وعن مشكلات الابداع في العالم العربي اليوم .

والايجابية الاساسية التي تسجل للندوة النقدية ، هي في تحريرها النقد من المنبرية ، حيث جرت تقاليد الملتقيات الشعرية السابقة ، على ان يقوم بتحليل القصائد بعد القائها مباشرة ، وعلى المنبر هنا ، اعطي للنقد دوره الحقيقي باعتباره قراءة للعمل الابداعي عبر مقارنته بالابداع الذي يجاوره،وعبر دراسته بشكل هادىء وبعيد عن رد الفعل المباشر .

ملتقى الشقيف الشعري كان تعبيرا عن معنى الوجهة الثورية في الادب . فالثوري في الادب هو الديمقراطي الذي يسمح بالتعدد ويسعى اليه ، والثوري في الادب ، هو هذا المدى الشاسع الذي تمثل فلسطين احد ابعاده الرئيسية ، في وعينا وفي سعينا للتغيير الجذري،من خلال البحث عن لغتنا الابداعية الجديدة .

انور خالد

اقــواس

عروض الحقيقة

رهان الشعر ان يكون ظهور واحد للحقيقة والدلالة ، فلنقل : إذا « بلغت القلوب الحناجر » (القرآن) لكن الظاهرة الشعرية شمس لا تترك خلفها طريقاً أي شكلا لوصول .

هناك جذور لتسمية الشعر شعراً في كلام العرب تجيز لنا ، وإن كان « اشعر الشعراء اكذبهم » ، ان نجعل من هذه العبارة المتناقضة في ظاهرها (عروض الحقيقة) عنوانا لمقال في الجمالية الشعرية . فشعرك بالشيء هو ان تعلم به او تعقله وقد « غلب على منظوم القول ... وإن كان كل علم شعراً » (المحيط)

غموض المفهوم

غير ان المفهوم المتداول لكلمة « الشعر » يتلخص بقول بول فاليري « إن لدى أغلبية الناس فكرة عن الشعر غامضة الى حد ان هذا الغموض بالذات ، في تصورهم ، هو تحديد الشعر بالنسبة اليهم » . لذلك تنزع صفة العلم عن الشعر حين يؤدي هذا المفهوم الى جعل الشعراء كهنة للمجهول ، يعرفون اكثر ، لانهم « يقولون اكثر » .

الشعر ليس علماً بمعنى نظام للمعلوم ، ولا هو موضوع علم . هذا الموقف يبدو مريحاً اكثر من سابقه ، إذ حين يجيء من يثبت ان الحقيقة الشعرية شيء ـ كما قال اميل دركهايم بأن الحقيقة الاجتماعية شيء ليعطي السوسيولوجيا مرتبة العلم ـ تكون مهمة الشعراء عندها قد انتهت .

والحال ان الشعراء « يقولون أكثر » ، لأن الشعر يضيء حيث ينطفئ الشاعر . وهذا يعطي اكثر من مبرر للرؤية الغامضة والتحديد الملتبس . فإن الشعري في كل عمل أو وجود جمالي ، مرتبط في ذهننا بمفهوم اكثر التباساً واكثر « اثيرية » هو الايحاء .

والايحاء في التركيب لغة الفراغ ، وفي الرسم لغة المساحة ، وفي الشعر لغة الصمت . فماذا نعرف عن الصمت لكي نعرف به .

من المفيد ان نفصل في هذه التلمسات الأولى بين الصمت الذي هو عدم الكلام ، والصمت « الطبيعي » الذي هو عدم ضجيج أو ـ إذا جاز التعبير ـ عدم صوت . فبإمكان كل شاعر ان يقدم لك مساحة بيضاء . لكن هذه المساحة قد لا تكلمك ، أو لا تعطيك هذا الشعور الجميل بأن الشاعر لم يقل كل شيء ... وإذا أردنا الرجوع إلى المحاولات التشكيلية فإن أفضل مثال نرجع اليه هولوحة كاندينسكي البيضاء ، والجدل الذي قام حولها ، وحول مفهوم البياض ، خصوصاً مع رينيه ماغريت : إن البياض الفني في لوحة كاندينسكي البيضاء ، ضعيف وواه ، كل شيء يمكن ان يسقطه . لذلك يبدو ان ما (يجب ان) يكتم في اللوحة هو شكل ولون ، أي انه وجود تشكيلي ، وما (يجب ان) يكتم في الشعر ليس حقيقة ، بل وجود لغوي ، أي كلام . لذلك يقال عن الشاعر الذي يفاتح انه بذلك يخرج إلى الخطابة . فشمس الشعر التي اشرقت خارج الكلمة ، (يجب أن) تغيب خارج الكلمة .

بهذه الفكرة عن الشعر نلغي علميته ، ولكن لا نلغي شعرية الفعل العلمي . فالحقيقة الشعرية التي اردنا ان نرى أنها ليست « شيئاً » ، هي بالفعل عدم شيء : لأن الشاعر يقول حيث يوحي ، اي حيث لا يقول . وهذا يبرر كل الغموض الذي يحيط بالشعر كهالة مقدسة . لكن العلم المباشر ، العلم ـ الحقيقة طالعة ، هو في حدود هذا الغموض . إن اللاشيء المعرفي الذي هو المجهول ، لا يمكن ان يعرف إلا معروفاً

(المشكلية السقراطية الشهيرة : اذا كنت تبحث عن شيء فانت تجهله ، ولكن إذا كنت تجهل شيئاً ، فكيف تبحث عنه ؟!) ، وهذا التوكيد الذي اتاح لسقراط ان ينادي بملكوت الذاكرة (وربات الفنون هن بنات زوش كبير الآلهة من منيموزين أي الذاكرة) يتيح لنا ان نقول بان كل علم ، كفعل معرفي ، هو فن . وها نحن نعود إلى التحديد القاموسي « وإن كان كل علم شعراً » . ولأن كل ما في الموجود منطقي إلا وجوده ، لا ينفعنا « المنهج » الذي يفترض وجوده في كل علم ، إلا لنبحث « الى جانب .. » كما يقول سوريو . لأن المنهج الذي لا يغير الحقيقة يجب ان يكون مولوداً معها ، أي ان لا يصلها من أي مكان قبلي . والفن بالذات هو هذا الظهور ، ظهور الحقيقة الذي ينغلق عليه فعل العلم ، ويستنفد به . فلن يكون الجمال بالتالي مظهراً ، بل يكون ظهوراً مطلقاً .

الحقيقة بالشعر

هذا التوكيد الهايدغري في أساسه ، لم يفتقر إلى جذور له في لغتنا . فالمعارف كانت تعني محاسن الوجه . وكنا نقول تشوفت المراة (من شاف أي جلا ، أي .. أظهر الكائن في ما هو بذاته) إذا تزينت أي تجملت . وهكذا حددنا جمال الشيء بظهوره ، مع « نظرة إلى الفكرة » (افلاطون) . فهل الحقيقة التي نرمي اليها هي الشيء ؛

أم ما يجب ان يكون عليه الشيء ؛

أم ما يتيح للشيء ان يكون نفسه ؟

وما المطلوب منا حين نبحث عن الحقيقة وفق كل من هذه الافتراضات :

في الأول ، وصولنا إلى الشيء (الموضوع بحيث لا ذاتية)

في الثاني ، وصول الشيء الينا (الذات ، لأن « ما يجب » مثالي قبلي ، أي فينا) .

واخيراً ، وما يتيح للشيء ان يكون نفسه هو ما ينتهي ليكون الشيء .

والحال انه مع افتراض الموضوعية يسقط القول (عماد الشعر) لأنه لا يؤدي بل يعبر . فالحقيقة ، إذا قيلت تخضع للانفصامات التي تفرضها طبيعة الكلام الثنائية ، وبتداعي الانفصامات ، يذهب « الفعل » الذي كان في أساس انجلاء الحقيقة ، وتبقى الكلمة ، اشارة الطريق ، أو كما يعبر البنيويون يذهب المدلول ويبقى الدال . وهكذا نلتقي الافتراض الثاني (المثالية) . لأن كل الأفكار هي افكار مسبقة . يتحول نظام الأدوات الذي وجدناه تحت تصرفنا إلى آلية مستقلة يمكن التحرك بحرية في داخلها دون الخوف من الخطأ ، تأخذ الحقيقة ضمانتها من السياق ، حيث تراكمت « رموز العدم الفاخرة » (مالارميه) ؛ وتتحول بالتالي إلى « معنى » مجرد أي فارغ . من هذا الركام يأخذ المعنى أصالته ، وفي الركام كل شيء أصيل .

وسواء إذا كانت الحقيقة ، في بحثنا ، هي الشيء او كانت ما يجب ان يكون عليه الشيء ، ليس صعباً ان يتحول هم « قول الحقيقة » إلى هم قول كل شيء . لأن الحقيقة هي « كل شيء » ـ أي ما لا تمكن مناقضته . وإذا أردنا ان ندفع هذا الموقف إلى غايته القصوى ـ فـإن الحقيقة لا تقال إلا مرة واحدة . وكل قول جديد يغدو بذلك مستحيلا . فـإن الجديد هو ما لم يقل . وما لم يقل بعد ان قيل كل شيء ، هو ما لا يقال . وهذا يؤدي إلى اللاانتصال في كلام قوامه التجاور . يؤدي إلى اسلوب مثاله الصيغة الحكمية . والحكمة معرفة مغلقة ، اي نهاية معرفة . « هذه الظاهرة المباشرة للكلي l,universel ، أي الابداع المجرد ، تجعل الفردي غير مجد » (موندريان) . ولا يكون المضمون داخليا كمضمون فني ، اي « مجموعة العناصر المنظمة حسب ضرورة داخلية » (كاندينسكي) بل كمضمون وجودي ، أي خارج العمل الفني . وعندها « يخضع الأمر لمن يمر ، في ان اكون قبراً او كنزاً » (فاليري) . إن الاسلوب الحكمي يستبعد بحد ذاته كل حكم جمالي مطلق .

وكذلك ، في اطار الفن المجرد ، تصبح الحداثة تحديداً ، هي قول ما لا يقال ، أي الشاذ . ولكن التناقض في هذا المشروع يقوده إلى الاحالة : ما دام « ما لا يقال » قد قيل فـإنه يقال ، لذلك يجب ان يبقى الشعر معلقاً . ويكون الشعر (ـ المعرفة) هو ما « نجامله » . أو ينطفئ ليضيء الموضوع ، أو ليضيء المثـال (الفكرة) فيكون قربان هذا التقرب .

إنما القول الذي « يتيح للشيء ان يكون نفسه » (وهذا هو الافتراض الثالث لتحديدالحقيقة) ، هو

أيضاً نهاية ، ولكن نهاية ــ مكان . وشرطه ان تبقى القصدية متوقدة في السياق الشعري .

مسموعية الشكل

إذا كانت هذه الافتراضات تبدو بغير منفذ فإن المنفذ الوحيد لها هو بالتحديد من جهة المتلقي . ونعرف أن صدق الرائي من اهتمامه بالمرئي ، وصدق الراوي من اهتمامه بالحدث وصدق المتكلم ــ كمتكلم ــ من اهتمامه بالمخاطب . ذلك ان هذا الأخير يقيس صدق القول بمدى حضوره في ذاته . وهكذا فإن المشاهد هو « مكان » المشهد ، والمتابع هو « مكان » الحدث،والمتلقي للقول هو « مكان » حقيقة القول . فإذا لم يكن الشعر شيئاً غير فن كلامي فان مكان المعرفة هو المجهول في القارئ . هذا على الأقل ما سيكون علينا ان نثبته .

إن من « يتكلم وحده » كاذب بالضرورة . فمن التنازل عن الموضوع بحجة المضمون ، إلى التنازل عن المضمون لصالح المنطق الشعري (السياق) ، يقع الشعر الواقعي أو التركيبي في استرسال خطابي ــ حسي لا يقول شيئاً . هكذا يبدو أن الحماسة الجمالية ، ثمرة المنطق الداخلي للعمل الفني ، التي حدثنا عنها شوبنهاور ، هي العقبة التي يجب تصفيتها ! وإلا فالشعر اعمى ، كما يقال « الحقيقة عمياء » . فالاسلوب شيء مختلف عن الفن ينحل اليه الفن . هكذا تحول عمود الشعر الخليلي إلى فن تطبيقي ، وكذلك السريالية وغيرها من الاتجاهات ، بمجرد طموحها إلى الاسلوب .

إنما الحقيقة كوجود عيني هي اللحظة البنيوية الأولى للحقيقة الشعرية التي هي لقيا ولقاء ، وشرط اللقاء ان تكون اللقيا عامة أي موضوعية . لذلك ، أن تعرف ، يعني ان « تسقط » ذاتك ليبقى الموضوع وسقوط الذات بهذا المعنى هو فعل التجسد الانغماري الذي لا بد منه في كل فعل معرفي . فالعالم الخارجي ليس موضوعياً إلا بالقوة ، إنه معاش ، وهكذا فان الحقيقة العينية ، لكي تكون قائمة ، هي حقيقة نرجسية : الصورة لا تنشأ إلا إذا كانت صورة الشاعر . وحورية الصدى « إكو » لم تصر « داخلية » في الصخر والوادي ، إلا حين أصر نرسيس على ان يكون داخليا في صوته .

ويبدو أن مسموعية الشكل هي التي تثبت لنا في هذا المجال ان الظاهر كما يقول هايدغر هو صيرورة للكائن . أي ان الكينونة ، التي هي ابدية ، تنجلي لنا في الظاهر ، الذي هو عابر ، بقدر ما يأخذ هذا الظاهر منا ، إذ يتحول إلى ظهور مطلق (إلى لا اعتكاف) . فكما يقول الهايدغري الأول في الشعر الفرنسي ، رينيه شار ، « إذا سكنا ومضة . فانها قلب الأبد » .

منفذ إلى العروض

قبل ان تتحول كلمة العروض إلى معناها الحصري ، كانت لها معان حبذا لو تتجدد لكي لا تحل محلها مفاهيم اكثر ادعاء ، اعني ، لكي لانتحدث عن علم ــ مستحيل تحديداً ــ للشعر .

من معاني هذه الكلمة قولك « هذه المسألة عروض هذه أي نظيرها » (لسان العرب) والمعرفة كعروض ، هي بالتالي معرفة بالمماثلة (Par analogie) ، وهكذا يكون عروض الحقيقة معرفة بالمماثلة للحقيقة ، وهو شعري لأنه اقرب الطرائق إلى المعرفة ، لأنه طريقة ممحية ، أو عدم طريقة . « وعروض الكلام : فحواه » (لسان العرب) لكن المعنى العميق لهذه الكلمة ، هو « ما لا تفهمه من العبارة ذاتها في ظرف آخر » . الطريق التي يكون سلوكنا فيها « عارضاً » . واحب ان استشهد قبل الوصول الى النهاية المعلقة لهذا المقال ، بكلمة قالها روجيه نبعه في مقال له ، نشر في الجريدة اللبنانية لوريان لوجور : « إن هذا الشعر يتخبط ضد « اللاهوتية الشعرية » للغة ، لأن العرضي بالنسبة اليه ليس أبداً حيث التاريخ (الكلي الغائية) يلتقيه حتماً ، بل في « ولادة » الحدث بالذات : ولادة صدفوية دائماً ، وضرورية رغم ذلك » .

إن ظهور الحقيقة الذي لا يمكن ان يكون موضوعاً لعلم لأنه عرضي في جوهره ، هو موضوع لعروض غير قابل للتحديد ، لعروض قد نستطيع ، في احتمال اخير ان نحدد فقط بناه القصدية .

جاك الاسود

قراءات

يوسف أدريس، بحثاً عن اليقين المراوغ

طوال سنوات الخمسينات والستينات كان صدور مجموعة قصصية جديدة ليوسف ادريس حدثا أدبيا لا شك في أهميته ، ويوسف ادريس — مجموعة بعد الأخرى — يؤكد انه واحد من اساتذة القصة القصيرة في الكتابة العربية . كتب يوسف الرواية القصيرة والطويلة ، ومسرحية الفصل الواحد ومتعددة الفصول ، وحاول البحث النظري والمقالة ، لكنه بقي كاتب القصة القصيرة بامتياز ، ففي هذا الشكل قدم اهم انجازاته وأروع اعماله .

وفي أدب يوسف ادريس مرحلتان متمايزتان ، تضع منتصف الستينات — على وجه التقريب — الحد بينهما : المرحلة الاولى ، وأبرز اعمالها مجموعات « أرخص ليال » و « جمهورية فرحات » و « اليس كذلك » و « العسكري الاسود » و « حادثة شرف » . وروايات « قصة حب » و « الحرام » و « العيب » ومسرحيتان « ملك القطن » و « اللحظة الحرجة » ، والمرحلة الثانية وأبرز اعمالها مسرحيات « المهزلة الأرضية » و « المخططين » و « الجنس الثالث » ومجموعتا « النداهة » و « بيت من لحم » ورواية « البيضاء » ، وعلى الحد الفاصل بين المرحلتين مسرحية « الفرافير » ومجموعة « لغة الآي آي » . (ولست اظننا بحاجة لتكرار القول بأن مثل هذه المراحل لا تقوم بينها فواصل قاطعة ، مثل هذه الفواصل غريبة عن منطق تدفق ابداع الكاتب ، لكنها محاولة للتعرف على اهم السمات المترددة في انتاج مرحلة زمنية وموضوعية من هذا الابداع .)

في المرحلة الاولى كان يوسف ادريس صاحب رؤية اجتماعية واضحة وبسيطة ، لا نتوءفيها ولا التواء ، الطريق طويل وشاق لكن بدايته مشمسة واقدام الجميع خطت فيه خطى واسعة ، و « الطابور » يتقدم ، ان اعترضه جدار دار حوله والتمس ثغرة فيه ، والقائد على رأس « المثلث الرمادي » لا يلتفت لاغراء او يدير رأسه للفتات المتساقط ، وان فعل يضطرب الموكب لحظة ثم يتقدم قائد آخر ، والبطولة — مثل الحب — فعل انساني يتحقق مثل اي فعل انساني آخر : يبذل الجهد ومواجهة العقبات ومواصلة التقدم .

والمشكلة الخاصة حين تنوب في القضية العامة تجد حلها الموفق ، والبطل انسان قبل ان يتمايز عن غمار الناس ويتقدمهم في طريق هو طريقهم نفسه ، والعامل المصري الأمي يدير « الماكينة » الروسية بقطعة الغيار الأميركية فيرتفع هديرها في صمت الصحراء ، ومصر — ام الجميع وحاضنتهم — تفتح ذراعيها للفقراء والتاعسين ومرهقي القلوب والأرواح ، الباحثين عن رغيف وقلب ، المقدمين القليل الذي يملكونه بطواعية ومودة غامرة ، الفياضين — رغم الفقر والهموم والأحزان — بدفء المشاعر ، اجتماعهم حول غدائهم الفقير وليمة وطقس ، وسهرهم « في الليل » احتفال بانتهاء يوم شاق وتأهب لبدء يوم شاق جديد ، مسراتهم قليلة وافراحهم نادرة ، لكنهم يعيشونها بعمق ويضيفون اليها ما يعينهم على زرع وجه الأرض بالحياة كل صباح .

والكاتب محب لهم ومشارك ، الأدق ان نقول انه واحد منهم ، من قلبهم خرج ، هم رفاق طفولته وصباه ، أصحاب شبابه ورجولته ، الباحثون معه عن يوم « يفرح فيه الكل » ، وهو راويتهم — وفي كل قرية راو — شغل هذا المكان لأنه وهب حسا ذكيا وعينا لاقطة ، وقدرة على الغوص وتحليل ادق الشعيرات في اللحظة التي لا تكاد ترى ، في البارقة التي لا تكاد تحس عبورها ، في الفكرة قبل ان تكون خاطرة وسرا من اسرار النفس يفاجىء النفس ذاتها ، ثم هو يحكم السيطرة على هذه التفاصيل كلها ، ويوردها متساندة مترابطة متساوقة ،

يوسف ادريس : « انا سلطان قانون الوجود » (قصص) .

لا ثرثرة فيها ولا تزيد (الا في القليل) ، ومعظم قصصه يتخذ شكل بناء واحد : يبدأ الكاتب من نقطة ثم يدور دورة كاملة حتى يعود اليها وقد اغتنى الموقف بكل التفاصيل المنتقاة والمتراكمة ، انه لا يترك هذه النقطة ويتجاوزها امتدادا ويحلق فوقها ، لكنه يوالي الحفر فيها حتى يصل أعماق اللحظة النفسية المشتبكة بجذور الشخصية ، بمبرر وجودها ذاته ، من حيث هي دلالة واقع اجتماعي يشملها ويحدد لها استجاباتها وردود افعالها .

ذلك وجه يوسف ادريس الأول : وجه الشاب الذي لا يزال يحمل ملامح اهل الريف وطلاقتهم وصخبهم بالحديث والضحك ، الذي يدرس الطب ثم يمارسه ، ويغوص بكل جوارحه في الواقع المصري منذ منتصف الأربعينيات ، ويرتبط باكثر عناصر هذا الواقع جذرية في المطالبة بتغييره من اجل حياة افضل لملايين المصريين الذين يصنعون الحياة ولا يحصلون منها على ادنى حقوقهم .

وبعد عام ١٩٥٢ ، انطلق يوسف ادريس ليصبح واحدا من انضر وجوه الثقافة المصرية التقدمية ، وتوالت اعماله القصصية تفسح له مكانه المتميز ، وتجعل منه نموذجا لجيل من الشباب المهتمين بالأدب وقضايا الثقافة . ونموذجا كذلك يستعين به النقاد والكتاب المدافعون عن الرسالة الاجتماعية للأدب ، فهذا كاتب صاحب موقف اجتماعي متقدم لا شك فيه ، وصاحب رؤية فنية يجيد صياغتها ويحسن استخدام ادواته كذلك .

وكان ان اصبح يوسف ادريس ــ وبسرعة ــ واحدا من « الصفوة » في العاصمة ، وربطته علاقات وثيقة ــ في احيان كثيرة ــ بمراكز صنع القرار في الواقع المصري ، خاصة بعد ان انصرف عن الاشتغال بالطب ، وتفرغ ــ بطاقته الكبيرة ونشاطه الدائب والمتحمس ــ للعمل العام ، كاتبا ومحررا ومشرفا على صفحات الأدب والقصة في « الجمهورية » و « الكاتب » قبل ان تأخذ قصصه ورواياته طريقها نحو شاشات السينما والتلفزة ، ووقف يوسف ادريس طويلا على تلك الحافة الزلقة بين الكاتب الذي يعبر عن موقفه من الحياة والانسان في اعماله الابداعية والشخصية العامة يعبر عن رأيه هذا في كل وسائل الاعلام المتاحة ، لكن « النداهة » ذات نداء آسر ، لا يكاد يفلت منها احد .

كان حتما ان يعاني يوسف ادريس ــ باعصابه تلك وأجهزة استقباله تلك ــ كل تناقضات مرحلة الستينيات بوجهها الزاهي المزوق وحقيقة بنائها المتصدع الذي لا يقوم على أساس صلب من الايمان بالشعب والعمل على ان يصبح صانع مصيره حقا وفعلا ، فوراء الشعارات تمارس ابشع افعال « سوء النية » وتتكشف ابلغ صور الجهل بالواقع والعجز عن تحليله وقراءة تضاريسه قراءة صحيحة .

والمهم ان هذا كله ينعكس في ابداع يوسف ادريس على نحو ربما لا نعرفه عند كاتب مصري آخر ، واعماله ــ حين تقرأ في تتابعها الزمني وفي ضوء تغيرات الواقع المصري وتناقضاته ــ تبدو مثل مطاردة محمومة ليقين مراوغ ، ما ان تمسك به اليدان حتى يتسلل كالوهم ، وتبقى الرغبة متأججة والمطاردة مستمرة .

وفي منتصف الستينيات (٦٤/٦٥) صدر ليوسف ادريس عملان كان واضحا لمن يحسن قراءتهما انهما يشيان بان الكاتب لم يعد على يقينه القديم ، ولم يعد يعبر عن ذات نفسه في تلك الرؤىء المنبسطة ذات اللغة العذبة المنطلقة والفكاهة الرائقة ، تجهم الوجه وبدأ العذاب في العينين اللتين كانتا تتألقان بالأمل والحماس ، هذان هما « الفرافير » و « لغة الآي ــ آي » .

كانت « الفرافير » حدثا مسرحيا تفجر في ربيع ٦٤ ، احاطت بها هالة دعائية ضخمة ، ومهد لها يوسف ادريس نفسه حين نشر ثلاث مقالات في مجلة « الكاتب » دعا فيها الى التخلي عن الشكل الأصولي للمسرح لأنه محدود بحدود الثقافة الاغريقية القديمة والغربية المعاصرة ، والبحث عن شكل مصري اعتقد انه قد وجده في « السامر » حيث يجتمع الناس للفرجة على « فرفور » الذي حدد ملامحه بانه يريده « بطلا يبهر الناس بشخصيته ووجوده ، لا ان يفترض الناس مقدما بطولته ، أريده ان ينتزع احساس الناس بأنه غير عادي رغما عنهم .. باختصار اريده مزيجا من البطل الأرضي السماوي الجني الآدمي .. الخ » ، الست ترى معي ان هذا

كلام بلا معنى حين يراد به وصف نمط من الفن المسرحي ؟ اول دليل عندي ان الفرافير نفسها جاءت مزيجا من « الكوميديا ديلارتي » وتقليد بيرانديللو في المزج بين الدور على المسرح والدور في الواقع ، والتوجه الى الجمهور بوهم اشراكه في العرض ، والغاء التتابع الزمني ، والخروج عن الواقع الى ما وراءه ، وليس في هذا كله شيء لم يعرفه المسرح الغربي من قبل، الدليل الثاني ان ادريس نفسه لم يعد الى هذا الشكل مرة اخرى ، ومسرحياته التالية كلها تقليدية رغم اوجه الضعف في البناء .

اذا نحن صرفنا النظر عن هذه الدعوى العريضة رأينا جوهر « الفرافير » في بحث الانسان عن المساواة ، عن نظام تتحقق فيه مساواة مطلقة ومجردة وبلا مضمون ، « نظام يرصنا جنب بعض بالعرض » حتى لا يصبح الناس : « عساكر وشاويشية ، جماعة ومسؤول ، فرافير وأسياد » ، وهو في هذا البحث الذي يستغرق المسرحية كلها بعد ان اختفى « المؤلف » وألقى على الانسان عبء مصيره يسخر من كل المهن ويحاكم كل النظم : مجتمع القياصرة والغزاة ، التساوي في السيادة ، سيادة الفرافير او ديكتاتورية البروليتاريا ، النظام الشمولي ، الديمقراطية على الطريقة الغربية ، ولا يجد فيها كلها نظاما يرضيه او لا يوقع عليه القهر ، تحت هذا الاسم او ذاك ، ولما كان الانسان لم يعرف سوى تلك النظم فهذا يعني الا امل في الحياة . وحين حاول فرفور الموت وجد ان هناك ــ فيما وراء الواقع ــ لا يزال فرفورا وتابعا ، فما دام هو الأخف سيظل يدور حول الاثقل ، سيظل الكترونا يتبع سيده البروتون الى الأبد ، اسير قهر كوني لا خلاص منه ولا فكاك .

« الفرافير » صورة للبحث عن اليقين المراوغ . اراد فيها المؤلف ان يساوي بين النظم جميعا فكان لا بد ان يسقط عنها مضمونها الاجتماعي والانساني ، وان يكتفي بالوقوف عند شكل التسلسل الهرمي للسلطة في المجتمع . في مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية ، ٦٦ » قاد يوسف أبطاله الى نفي وجود اية حقيقة موضوعية في هذا العالم ، ليست هناك حقيقة واحدة ، انما الحقيقة هي كما تبدو لك ، وانت قد تكون بريئا او مجرما ، فكل شيء جائز ومحتمل الحدوث بالدرجة نفسها ، والقاضي يتنحى عن منصة القضاء لأنه عاجز عن رؤية وجه الحق في القضية ، والقضية هي ان الملكية ــ بكسر الميم ــ هي اصل الشرور في العالم ، والدليل ؟ دعوة مثالية مرتبكة يوجهها الأبناء الى الآباء الذين اورثوهم الثروة والصراع من اجلها « بدل ما تسيبوا لنا فلوس نتخانق عليها ونبهدل بعض ، سيبوا لنا كلمة حلوة نتعلمها ونقدمها للناس » ، هل حقا لم يترك الآباء للأبناء كلمات حلوة لاحد لكثرتها ؟ وهل حقا ان اسباب الصراع كامنة في الحاجة الى هذه الكلمات ؟ لكن ماذا نفعل اذا كانت الحقيقة مختفية وبادية ، مراوغة لا تكاد تلمسها اصابعك حتى تتسرب كالوهم ، والحقيقة الوحيدة وهي ان الملكية اصل الشرور قد تكون ــ كما يقول الناطقون باسم الأجيال الثلاثة ــ مراوغة كذلك ! .

وفي آخر اعماله المسرحية « الجنس الثالث ، ٧١ » كان ادريس يتحرك داخل عالمه الذي اصبح الآن مألوفا : القهر الكوني الذي لا فكاك منه ، نسبية الحقيقة ومراوغتها ، التسوية بين النظم المختلفة وادانتها من حيث هي ادوات يتجسد فيها هذا القهر ، لكنه يمضي خطوة ابعد ، فيأتي البحث عن « السوبرمان » او « الجنس الثالث » اعلانا عن اليأس الكامل من الانسان والتماسه في عالم آخر ، لماذا يصرف يوسف ادريس وجهه عن عالمنا ؟ لأن هذا الانسان ملعون من حيث هو قاتل وخاطيء ، ولا خلاص الا في الارادة ، ان اردت شيئا فعلته وان اردت شيئا كان لك ، بالارادة والحب العظيم نستطيع ان نبلغ انسانية افضل وأرقى ، فالصغار لا يصنعون الحياة والعاديون ليس لهم الا ان يعيشوها : يأكلون ويشربون وينسلون ويضغون المهانة ، اما الذين يقع عليهم عبء التغيير فهم « الأرقى » الذين يتملكهم « حب مهووس للحياة » . هكذا يصل بنا ادريس الى ارادة القوة ، لاحتقار ملايين الناس الذين يصنعون الحياة والذين هم وقودها اليومي ، ويبقى « السوبرمان » على الأرض ، في نخبة ، في صفوة ، في قلة هم الذين يحبون الحياة وهم الجديرون بها . هذا آخر ما قاله يوسف ادريس على المسرح : اعلان يأسه من انسان هذا العالم لأنه قاتل وخاطيء ، ينبغي طرحه جانبا والتماس انسان جديد .

في مسرحه قال يوسف ادريس بهذا ، وفي مجموعات قصصه التي صدرت بعد منتصف الستينيات كان يصوغ الرؤية نفسها بأدواته التي حذقها وتمرس بها طويلا ، هنا فنه الحقيقي وأرض امتيازه ، في قصصه منذ

« لغة الآي ـ آي » لون من القسوة ، القسوة المتعمدة المقصودة لذاتها ، في لحظات الألم الساحق او العنف البالغ فقط تلتقي الأعماق وتتخاطب وتتفاهم ، والكاتب يهز القارىء هزا عنيفا بجماع يديه كي يفتح عينيه على الواقع من حوله ، يفتح عينيه فيرى الذعر والأعماق المحترقة والألم الضاري ، ويشم رائحة الصديد والبول الخانقة . ويسمع صرخات الألم تتردد في أذنيه ثاقبة لاسعة كاوية وقد استحالت همهمات غير انسانية بالمرة ، فليس له ـ بعد ـ ان يغلق حواسه ، والكاتب بكل ثبات الجراح يعري ويمزق ويقطع ، يهتك كل الأستار ويزيح كل الحجب ، حتى يبدو عري الضحية بشعا وعري الجلاد اكثر بشاعة ، ارتد الانسان الى يوم كان يستخدم اسنانه لألتهام عدوه ، يوم كانت « تتدفق منه حمم من الحقد المغلي الملتهب وتتفجر معبرة عن نفسها المخيفة من خلال ايديه وأرجله وأسنانه .. » ، وحين يتعب الضارب ولا يتعب المضروب ـ يكتشف الخدعة وان هذه هي قواعد « اللعبة » .

الانسان في هذه القصص معذب بلا حيلة ، مريض بلا برء ، وحيد بلا رفقة ، قدر عليه العذاب يعانيه دون ان يستطيع فكاكا ، يستوي ان يكون سجنا حقيقيا في زنزانة ، او سريرا في مستشفى ، او مخبأ صغيرا تحت سرير ، حتى في الخلاء الواسع الذي لا تحده آفاق يعرف البطل ان العذاب لا بد قادم اليه لو بقي حيث هو ، و « صاحب مصر » الذي جعل من مصر كلها ارضه . وسار فيها « بلاد الله لخلق الله » يقيم لنفسه عشة صغيرة على الطريق ، حيث تكون الحاجة اليه شديدة ، وحيث لا تتوقع ابدا ان تجد في مثل هذا القفر واحة صغيرة فيها شربة ماء وكوب شاي وكلمة حلوة ولحظة راحة . عم حسن هذا يأتيه دائما من يأمره بالرحيل ، وحين لا يستجيب لأمره يضربه بوحشية حتى يتورم وجهه ، ويرغمه على ان يحمل اشياءه القليلة ويرحل بعد ان ضاقت عليه الأرض بما رحبت .

السقوط في مواجهة القهر ملمح هام في هذه القصص ، لكنه القهر الخاص الذي هو جزء من قهر كوني وملتحم به . وبطلة « النداهة » تسقط مستجيبة لقهرها الداخلي ، لهذا الصوت الذي تنبأ لها بالسقوط وقال لها انه لا بد قادم ، وحين حدث ما حدث لم يبد في عينيها جديدا . بل كأنه قد حدث من قبل ، من يوم قررت ان تترك قريتها وتقيم في المدينة كان حتما ان تضاجعها المدينة وان تقتحم داخلها الخائف المرتجف ، وهي حين تفر راجعة الى المدينة فهي ترجع لتضيع هذه المرة بملء ارادتها ، وسقوطها هذا مختلف عن سقوط بطلات اخريات عند يوسف ادريس ، ولعل متابعة دلالة هذا السقوط ان يكون كاشفا عن الأختلاف بين هاتين المرحلتين من ابداعه : سقطت عزيزة في « الحرام » لأنها فريسة واقع قاس : واقع الفقر حتى الجوع والمرض حتى الموت والعمل الشاق حتى العجز ، ولم يكن سقوط فاطمة في « حادثة شرف » صادرا عنها بقدر ما كان صادرا عن تصورات الجماعة وتوقعاتها ، سقوط مسقط من الجماعة على اكثر فتيات القرية انوثة ونضارة واثارة لرجولة الرجال ، وسقطت ثناء«في العيب » بدافع التطلع والرغبة في التواؤم مع واقع فاسد . اقرب النماذج الى بطلة « النداهة » هي شهرت بطل القصة الطويلة ـ القصيرة « قاع المدينة ، ٥٧ » : لقد سقطت شهرت القادمة من اعماق المدينة ، من أحشائها الفقيرة المتداعية ، امام اغراء ساكني العمارات الشاهقة في الجزيرة والزمالك ، وراء سقوطها زوج عاطل وأطفال يتهددهم الجوع وحياة قلقة لا تستقر على حال ، سقطت شهرت في البداية لأنها ارادت ان تأكل ، ثم عملت على ان ترفع سعر جسدها بين الأجساد ، وان تجد الى جانب اللقمة بلوزة جديدة ، اما فتحية فهي تسقط في مواجهة قهر طاغ نابع من داخلها استجابة لإغراء ظروف موضوعية في الخارج ، صورة اخرى من القهر الذي يجعل فرفور دائرا حول سيده بلا امل في التوقف ، والذي يحيل الانسان مسخا مثل عقلة الاصبع او « النص نص » مسحوقا امام المؤسسات والجدر والقوانين والنظم والضرورة وكذب الأحلام وعبث البحث ورماد الامال المحبطة والرغبات المحترقة ، هو القهر الذي قد يتجسد في صوت ملح أمر يسمعه البطل بوضوح ويعرف يقينا انه لا مفر من طاعته حتى دون ان يعرف ما يعني ، هذا القهر اذن هو ما يدفع فتحية لأن تعود الى المدينة تضيع فيها بارادتها الواعية وتختار شعوريا وعن عمد ما سبق ان اختارته دون اختيار ، هو قدر خاص يتلاحم مع ـ او هو جزء من ـ قدر كوني شامل .

وفي « بيت من لحم » تعيش الأرملة وبناتها العذارى لا يسقط عليهن ظل الرجل : وحين تتزوج الأم من الفقيه الأعمى الشاب يدب التغير في جسدها وروحها ، وفي الحجرة الواحدة التي تضم الأجساد الشابة

الساخنة الفوارة بالرغبة ، وقبل ان يمضي وقت طويل اصبح خاتم الزواج مشاعا بين الأم وبناتها ، تضعه صاحبة الدور في اصبعها وتنام الى جوار الشيخ بانتظام لا يخطىء ، الصمت اصبح مشبعا بالتواطوء لا بالانتظار ، والشيخ لا يكف عن الضحك والغناء ، يقول لنفسه ـ مخادعا ومراوغا ـ ان شريكته في الفراش هي دائما زوجته وصاحبة خاتمه . تشيخ او تتصابى ، ينعم ملمسها او يخشن ، هذا شأنها ، اما هو ـ الأعمى الذي لا يبصر ـ فمن اين له باليقين ؟ من اين له باليقين وليس على الأعمى حرج ؟ نعم . هذا عصر التواطوء الصامت ، ينمو التواطوء في الظلام وسط الفحيح واللهفة وتأجج الرغبات ، ثم يقوم جدار الصمت فلا يقوى احد على خرقه : الكل مستفيد من قيامه، راض عنه .

غير ان هذا ليس دائما ولا يبقى طويلا ، فرأس الجمل القبيحة المشقوقة تظهر للبطل اول مرة وهو ينظر الى وجهه في نبع ماء وتظل تطارده حتى تقف بينه وبين امرأته في الفراش ، هي وجهنا القبيح ، كل ما فعلناه وانكرناه ، كل ما لم نفعله وزعمناه ، كل ما لا نستحقه وتملكناه ، كل ما أخذناه ولم نعط في مقابله ، وكل ما تطفح به أعماق النفس من رماد الاحباط والفشل والبحث المحموم عن حقيقة مراوغة .

وبعد عشر سنوات تصدر الآن مجموعة ليوسف ادريس تضم ما كتبه من قصص خلال هذه السنوات : ثمانية قصص محدودة القيمة ، لا تكاد تصل مستوى ابداعه في نماذجه المتميزة سوى قصتين او ثلاثة ، ويتأرجح الباقي بين شكل القصة وغيره من اشكال الكتابة ، وقد لا يتذكر كثيرون من محبي قراءة يوسف ادريس هذه المجموعة كلها بعد قليل ..

اهم قصص المجموعة عندي واوثقها بعالم الكاتب وهمومه الملحة هي « جوكندا مصرية» التي سبق ان نشرها بعنوان آخر (وتلك اصبحت لعبة مألوفة عنده ايضا : مجموعة « النداهة » يعيد نشرها باسم « مسحوق الهمس » و « اليس كذلك ؟ » يعيد نشرها بعنوان « قاع المدينة » و « العسكري الأسود » يعيد نشرها بعنوان « السيدة فيينا » مما يسبب شيئا من الخلط عند متابعيه) ، والخط الرئيسي فيها حوم حوله الكاتب من قبل ، هو اللقاء العاطفي والجنسي الحار والحميم بين الفتى المراهق المسلم والفتاة المراهقة المسيحية ، هناك حيث يعيشان في مستعمرة سكنية حول محطة ري في شمال الدلتا ، الجو نفسه الذي تدور فيه احداث « الحرام » بل ان بين « لنده » الفتاة المسيحية في هذه الرواية الأخيرة و « حنونة » بطلة هذه القصة اكثر من صلة ، لكن الكاتب يرجع الى الخبرة نفسها محاولا ان يسيطر عليها من خلال اعادة كتابتها . في هذه القصة يقول الفتى المسلم المراهق لصاحبته بوضوح : « انت كالعدرة مريم ، رفعت حاجبيها في استنكار مذعور ولكنها عادت تبتسم كأنما عيب ما اقول ، ورغم هذا سألتني : كيف ؟ ، قلت : وانا اراك من النافذة كنت كالعدرة ، عدرة بدون مسيح يا حنونة .. انا المسيح وانتي العدرة ، خليني مسيحك وانت عدرتي ... ولكني في ذلك اليوم ، وانا اطلب منها ان تكون عذرائي وان اكون انا مسيحها ، لم اكن افعل ذلك وفي ذهني ان اتحول الى طفل صغير تحتضنه امه ، هناك وراء سؤالي وطلبي كانت ترقد رغبة قوية قديمة عارمة .. ».

هي حقا رغبة قديمة وعارمة عند يوسف ادريس ان يصطدم بحاجز المحارم ، وقد حاول هذا الاصطدام مرارا قبل ذلك : يحلل يحيى علاقته بسانتي « البيضاء » التي يحبها حبا قوامه الاشتهاء الملح والشعور بالاحباط والكبرياء المهيض والعجز عن الفعل ، ويقول عنها بوضوح انه لا يستطيع حتى في خياله ان يرى نفسه معها في وضع جسدي « وكانني سأتصور نفسي نائما مع احدى المحرمات علي » ، وعلاقته بها تعلق بالمستحيل الذي حاول ان يقهره ان هو قهر روحها واخترق جسدها ، وفي سبيله يبدأ رحلة انسلاخه : عن اهله في القرية الفقيرة ، عن رفاقه في منظمة « تحرير المستعمرات » ، عن الكتابة الا خطابات الحب المحمومة التي يكتبها وهو يلهث في النصف الثاني من الليل ، عن حيه الذي يقيم فيه والذي احبه اهله واعتزوا بسكناه بينهم ، عن العمال الذين يعمل طبيبا لهم ، اصبحت كل حياته هي سانتي ، ولا شيء سواها ، ورغم ذلك تقعد به اثقاله الخاصة دون ان ينالها ، هي الرغبة المستحيلة ، هي النظر في عورة المحارم ، شيء اقرب الى العلاقة بالذات حين تكون الذات هي موضوع الاشباع واداته معا .

هي المحاولة نفسها في قصته ذات العنوانين المختلفين ايضا « حلقات النحاس الناعم » او « دستور يا

سيدة » : هنا الأم دون مواربة ، السيدة الوقور التي تلبس السواد تسلم نفسها وجسدها لفتى لا تزال خطاه مترددة بين الصبا والشباب ، وهي مترددة بين ان تكون امه او انثاه ، ولا تعرف سبيلا الى الحنان الكامل سوى الاحتواء الكامل . وتتخذ هذه الرغبة شكلا اكثر مواربة حين يتصدى ادريس للعبث باصدقائه المشايخ ورجال الدين والسخرية بهم ، وهل ينسى قارىء قصصه الشيخ علي و « طبلية من السماء » ، او الشيخ المؤذن الذي يضاجع البطل امرأته على ايقاع التواشيح التي ينشدها الشيخ ويحملها الريح اليهما في « اكبر الكبائر » ، او الشيخ الحريص حرص الموت على الا يرى احد وجه امرأته سافرا ، فيكون نصيبها ان يراها رجال كثيرون وهي في حالة ولادة عسرة في « ما خفي اعظم » ، او شيخ « بيت اللحم » الذي رأيناه ، او شيخ قصة « لي لي » في المجموعة نفسها الذي يعيش في حي « الباطنية » حيث لا ينام النائم الا على معصية او يصحو الا لمعصية ، تتمحك به الجميلة المشتهاة فيصدها عنه ، وفي ليلة يراها وهو فوق المئذنة عارية على سريرها تحت مصباح قوي الوهج « ترك الشيخ عينيه معلقتين على الجسد ، وأذن للفجر كما لم يؤذن من قبل ، « يا رب » صدرت عن وجود الشيخ كله فايقظت الحي كله بعذوبتها » ، وتتابع مجيء الرجال الى المسجد برؤوس قد اثقلها الكيوف ، وفي السجدة الاخيرة تركهم الشيخ في سجودهم وتسلل الى الحجرة المضيئة لكن صاحبتها ترده ردا غير جميل وهو يفك ازرار الجبة ، ربما لاحكام النكتة ، ربما تدللا وصنعة ، وربما لأنها عرفت الطريق الذي كان يدعوها اليه لحظة هم هو بالخروج عنه ، والعبث الساخر يحيط بكل شيء : الشيخ يسخر بقطيعه ، والقطيع بشيخه ، والكاتب بالجميع ومعهم رتل طويل من الخاطئات والقديسين .

تلك كلها تنويعات على لحن واحد : رغبة الكاتب في تخطي حاجز المحرمات ، محرمات الدم والمواضعات الاجتماعية ، لكنه في مجموعته هذه الأخيرة « انا سلطان قانون الوجود » ، يمضي خطوة ابعد حين يدفع بطل قصته « الرجل والنملة »الى مضاجعة النملة تحت عيون الجلاد الرهيب وبقية المسجونين ينظرون وأدوات التعذيب معلقة فوق رأسه . هذا بطل جديد يأمره الصوت الملح القاهر بتحدي القوانين البيولوجية والتشريحية التي تقضي بألا يضاجع الكائن — حيوانا او انسانا او حشرة — سوى كائن من نوعه ، ولأنه تحد عابث فقد بدا الأمر اشبه بنكتة سخيفة ، لم تفلح نمنمات يوسف ادريس حول جو السجن (وهو احد الثوابت المترددة في عالمه) في تجميلها ، ولم تفلح في ان تثير عندي — وربما عند كثيرين غيري — سوى ابتسامة سخرية فاترة ، واشفاقا على موهبة تتبدد في محاولة صياغة تعبير عامي يفتقد المضمون .

في قصص اخرى غير هذه تبدو سيطرة يوسف ادريس المعهودة على لعبة التفاصيل واستخدامه الذكي للمبالغة المقبولة والتهويل المقصود و « افعل التفضيل » الذي لا تكاد تخلو منه جملة واحدة . من هذه القصص « حوار خاص » التي جعلها اقترابها من الأستبطان الخالص حية وحارة ومتدفقة ، تصوغ موقف الكاتب من الله ، هكذا مباشرة وحضورا في مواجهة حضور — لو صح التعبير ، و « البراءة » التي لا يمكن ان تفهم دون تفسير سياسي خالص (ليس عبثا انها القصة الوحيدة التي يثبت الكاتب تاريخ كتابتها ومكان نشرها ، وما التفاصيل الخاصة بالجنرال ذي العين الواحدة ، والغواية المغرية التي تتربص كل من يعبر اليهم حيث هم على الضفة الأخرى ، ورفض الابن للأب حين يسقط في هذه الغواية واطلاقه النار عليه وقتله الا ذات دلالة سياسية) ..

اذا كانت مجموعة يوسف ادريس هذه الأخيرة لا تثير اهتماما واسعا فان بعض السبب كامن في الموات الغالب على الحياة الثقافية والأدبية في مصر ، لكن معظم السبب هو تواضع المجموعة نفسها ، ووهن صلات معظم قصصها بابداع يوسف ادريس في افضل نماذجه .

فاروق عبد القادر

قراءات

الحركة المسرحية في المناطق المحتلة

المسرح : المشهد الكبير

يركض الناس في الانتفاضة . عصي وهراوات مطاطية وخوذات واقية من القنابل المسيلة للدموع ، وحجارة مدببة تنهمر بغزارة على رؤوس الغزاة المصفحة بالفولاذ . ألوان حمراء متقطعة وابواق سيارات الاسعاف تستحيل الى أصوات ممتدة من النحيب المنذر بالاحتجاز أو القتل . يركض الناس في التظاهرات المرنخة بفيض الدماء ، وبغتة ، يستحيل التراب الوطني الى مسرح عريض شاسع يتمرد التاريخ فيه على الغزو . ودائما يحدث هكذا : يصبح الوطن الممتد بين النهر والبحر مسرحا ، تسقط أقنعة الغزاة وخوذاتهم ويصير الناس أبطالا او شهداء .

وحين بدء حديثنا عن المسرح في الأراضي المحتلة فهذا يعني أن هناك تاريخا طويلا من المعناة الصامتة والصارخة ، وان حركة الشارع تضفي أشكالها التعبيرية على الجمود اللامبالي لخشبة المسرح فتحيلها وهجا من حياة ومن نار . ذلك انه منذ ان ابتدأت أبجدية القهر والقمع ، والنفي والأنتهاك في فلسطين فان الناس قد اختاروا شكل مسرحهم . واختاروا أن يبدأوا من الصفر ، من الصفحة البيضاء الاولى كي يتأملوا طريقة حياتهم ، أشكال مقاومتهم وبحثهم عن تحقيق وجودهم عبر مجهر مشترك . وهم حين يعيدون النظر الى أنفسهم على خشبة المسرح ، ويتأملون حياتهم وهي تخلق مرة أخرى باصواتهم وحركاتهم وايماءاتهم ، فأنما يفتحون المدى واسعا للتجريب والابداع ، يتغلبون على جمود النصوص الكلاسيكية المعهودة ، ويبحثون عن تاريخهم وعصرهم في المشهد الكبير الذي يتكرر كل يوم .

ورغم عدم وصول الكثير عن واقع الحركة المسرحية في الاراضي المحتلة ، فان كتاب محمد أنيس « الحركة المسرحية في المناطق المحتلة » الصادر عن دار جاليليو ودار العامل في الداخل يعطينا مدخلا للتأمل والنظر في هذا الجانب الضروري من الثقافة الوطنية في الأراضي المحتلة .

ينقلنا هذا الكتاب الى واقع الحركة المسرحية في الأرض المحتلة ، وذلك عبر مقدمة قصيرة نسبيا تسبق كل نص من النصوص ، وتعرف بتاريخ نشوء الفرق وتطورها واسماء بعض المسرحيات التي عملت عليها أو أسباب توقفها عن العمل . ومن المفيد ان نذكر هنا أن فترة ما بعد الاحتلال ساهمت في ارساء وجود مميز للمسرح والفنون التشكيلية في الأراضي المحتلة : ففي حين كانت نواحي ثقافية أخرى قد وجدت طريقها الى المجال الثقافي هناك قبل الاحتلال ، فان المسرحية واللوحة أو النحت كانوا الظاهرة المستجدة على صعيد العمل الثقافي الذي أفرزه واقع الجماهير في الداخل بعد الاحتلال . ويحوي هذا الكتاب خمسة نصوص لأربع فرق رئيسية هي : « العتمة » و« مصارعة حرة » لفرقة بلالين ، « الحشرة » لفرقة دبابيس ، « المفتاح » لفرقة جامعة بير زيت ، و « لما انجنينا » لفرقة صندوق العجب . ورغم ان معد الكتاب وهو من المشاركين النشطين في الحركة المسرحية في الداخل يعتبر ان « هذا الكتاب ليس اكثر من محاولة اولى لتثبيت بعض النصوص المسرحية ... وان هذا لا يمنع من القاء الضوء على سمات ومشاكل المسرح المحلي من خلال هذه المقدمة القصيرة جدا » ، فإن المقدمة تقودنا الى تحديد أبرز المنطلقات الرئيسية في أعمال هذه الفرق .

منطلقات المسرح في الداخل ومشكلاته

ابتدأت الحركة المسرحية في اواخر سنة ١٩٧١ بتكوين فرقة « بلالين » التي انشأها مجموعة من شباب رام الله والقدس العربية ، والتي تميزت طروحاتها بمفاهيم مغايرة للمسرح التقليدي شكلا ومضمونا . فقد انتهى الاعتماد على نص مصنوع سلفا ، واختفت شخصية المخرج التقليدي وعلاقته الفوقية بالممثل المحترف ، وحلت طريقة جديدة في العمل تقوم على ارساء علاقة ديمقراطية بين العاملين أنفسهم ، وبينهم وبين

الجمهور ، وعلى الابداع الجماعي في جميع خطوات العمل المسرحي . ويربط الكاتب هنا بين ازدياد القمع وبين ازدياد التفنن في ابتداع اشكال جديدة توصل القول المسرحي ، واساليب تعبير جديدة تعبر عن رفض هذه الجماهير لاستلابها شخصيتها وحريتها وأرضها . وبالتالي فقد صار الاحتلال بواقعه او مسبباته أو نتائجه الموضوع المحوري لمعظم الاعمال المسرحية « باستثناء بعض الاعمال التي ولدت من غير بطن الجماهير أو من بطن مؤسسات الاحتلال نفسه » . وهو يشير الى ان دلالات هذا التغييرانعكست على تميز العلاقة بين الجمهور والمسرح عن علاقته بالاعلام التجاري العادي كالتلفزيون أو السينما . ولكنه يشير أيضا الى المشكلة الرئيسية التي واجهت هذه الفرق جميعا وهي عدم الاستمرار والديمومة ليس بسبب تقصير العاملين بالمسرح ، وانما بسبب واقع الاحتلال نفسه . ويتمثل واقع الاحتلال الذي هو المعوق الرئيسي للعمل في اساليب كثيرة تبدأ من المحاصرة إلى الاعتقال والابعاد ، وعدم السماح بتقديم أي نشاط دون الحصول على اذن خطي من الحاكم العسكري ، ويستشهد بفرقة دبابيس التي انتظرت تصريح العرض سنة كاملة ثم جاءها بالرفض . بالاضافة الى المعاناة المادية وعدم اشراف جهة داعمة ، فهو يقول : « والمعروف ان الاستمرار في العمل المسرحي يحتاج الى جهد كثير أ ما يكون اكبر من طاقة مجموعة من الافراد وخاصة في مثل هذه الظروف » . ويتناول الكاتب مشكلة مكان العرض التي تلعب دوراً كبيراً في عدم انتظام او استمرار العروض المسرحية ، فلا توجد قاعات ثابتة للعروض ، ومن الصعب توفير قاعات ملائمة . وليست المشكلة وحدها هي ملاءمتها للعرض بل في ظروف استعمالها ، فالفرق تضطر لدفع اكثر من ثلث مدخولها كأجرة ، وعلى سبيل المثال فان القاعة الوحيدة التابعة للبلدية في القدس يحتاج استعمالها لاذن من الشرطة ، وقاعة الفرقة التجارية تستعمل لتخزين بضائع التجار أنفسهم . أما قاعة بلدية رام الله فانها موضوعة على جدول أعمال البلدية منذ عام ٦٧ مع ان بعض الفرق تقوم باستغلالها بظروفها العادية .

ويرى الكاتب ان هذه المشاكل زادت وكثفت من الشعور بالاحباط لدى العاملين بالمسرح بالاضافة الى مشاكلهم الداخلية والتي يلخص أهمها بالتالي :

- اعتماد الفرق على الممثلين الهواة الذين يملكون الكثير من النية الطيبة والاحساس بالمسؤولية ، والقليل من التجربة الفنية والامكانيات التقنية .
- ظاهرة وجود الانقسامات في الفرق المسرحية بسبب عدم فهم محتوى العمل الجماعي أو تضارب الافكار والآراء السياسية ، وانعكاس هذا التضارب على تأليف النص نفسه أحيانا ، أو تبني وجهة نظر معينة .
- وجود فرق الببغاء كما ينعتها الكاتب ، وهي التي تبقى على هامش العمل المسرحي « والتي لا يحوي دكانها المسرحي اكثر من كيس من التبن الفني والسياسي » .

هذه هي ملاحظات معد الكتاب على واقع الحركة المسرحية في الاراضي المحتلة ، أما بالنسبة لنا فسوف نكتشف لدى قراءتنا للنصوص سمات عامة تجمعها على اكثر من صعيد ، وتتجلى هذه السمات بما يلي :

أولا : اللغة : اعتماد جميع النصوص على اللهجة العامية الدارجة ، واستنباط طريقة شعبية في الحديث تعتمد على ايراد الامثال والحكم والنداءات المتداولة بما في ذلك ادخال فقرات من الاغنيات الشعبية أو الازجال المعروفة أو استعمال الشتائم بنبرتها الأصلية .

ثانيا : خلخلة البنية التقليدية للنص المسرحي باتجاه بلورة المسرح الشعبي الذي يستعين بالراوية أو الحكم بديلا عن الكورس المعهود . وبالتالي فليست هناك عقدة أو حبكة مسرحية بالمعنى المألوف ، وبالمقابل فان هناك خيطا من الحدث المسرحي ينتظم المشاهد والحوارات . ويظهر هذا اكثر ما يظهر في أعمال فرقة بلالين « العتمة » و « مصارعة حرة » ، و « لما انجنينا » لفرقة صندوق العجب .

ثالثا : محاولة طرح المفاهيم الاجتماعية القديمة بشكل ساخر يدعو الى تفتيتها وتجاوزها ، والالحاح على اقترانها بتغيير الوضع السياسي العام ، من وجهة نظر تدعو لمناقشة المفاهيم الاجتماعية المتخلفة بوصفها العامل الأشد أهمية في حركة الصراع السياسي ضد المحتل . ومن هنا تطرح قضية المرأة ، النظرة الى العمل اليدوي ، التواكل ، دور المثقفين الخ ..

فرقة بلالين :

تناقش فرقة بلالين في مسرحية « العتمة » مفهوم العمل المسرحي كمرآة يرى فيها الجمهور نفسه ، ويلحظ

من خلالها ردود فعله إزاء مسائل عديدة . يدور الحدث الرئيسي في هذه المسرحية على عطب جهاز الاضاءة على المسرح ، مما يدفع الى حذف النص الاساسي المفترض عن الخشبة ، وإقامة نص آخر يقوم على التحادث والنقاش مع الجمهور . ومن خلال هذا الحديث الذي يشارك به ممثلون يجلسون في القاعة بين الحاضرين ، يطرح الوجه الساخر المرير لعلاقة الجمهور بالفن ــ المسرح ، وقضية تحرير المرأة . ويتم تبيان ردود فعل المتفرجين من خلال شخصيات نمطية بين الحضور تمثل المتعصب دينيا ، والرومانسي ، والمتعلم المتفذلك الذي يدعي الثقافة وآخرين .. يبدأ العرض باضراب العامل السكران المسؤول عن جهاز الاضاءة ، والذي يدعو المخرج لمشاركته الرؤية على الخشبة « بالشقلوب ــ فوقاني تحتاني » . ويبذل الممثل الذي يقوم بدور المخرج جهوده لاقناعه بالقيام بعمله ، ومن حوارهما نكتشف حدود علاقة الناس المتصورة بالمسرح : « ايش راح يصير ، راح يتأخروا شوية عن حفلة بالتلفزيون لسميرة توفيق ، والا يعني راح يتأخروا عن سهرة عند الجيران يأكلوا ويتحلوا ويملوا بطونهم ويحكوا عن الجيران التانيين » . ويقابل ذلك تعليقات من المتفرجين الذين يحتجون على تأخر العرض وعلى ثمن التذكرة « لو حطينا هالعشرين قرش في القهوة كان اتسلينا ، لعبنا دق طاولة ، شربنا كازوز ، وسمعنا ام كلثوم . يا بلاش » . ثم يكتشف الممثلون عطل جهاز الاضاءة الكلي ويدعون المتفرجين في الصالة طالبين مهندسا لاصلاح الجهاز . وتكون هناك مهندسة كهرباء في الصالة يمانع خطيبها في خروجها الى خشبة المسرح ، ولكنها تتمرد عليه بعد نقاش طويل يشارك فيه الحاضرون حول حرية المرأة ويأخذ الحوار حول هذا الموضوع منحى فكاهيا هازلا يكشف ضحالة وانحطاط النظرة المتخلفة الى المرأة ، وارتباطها بوضع طبقي معين لا يرى فيها الا اداة للزينة والانجاب مهما تعلمت . ويظهر على الخشبة محور زمني ثان تظهر فيه المهندسة داخل كيس وخطيبها يحمله الى الخارج ، ثم تعود الممثلة الى مكانها الاول بعد خروجها وكأنها لم تغادر المكان ، حيث يتغير موقف خطيبها الذي يدعي العلم والثقافة مشجعا إياها على المشاركة . وهنا نرى طورا آخر من الازدواجية في مفاهيم الرجل الشرقي ، يعود الى حوار حول العمل المسرحي ونظرة الحاضرين اليه من خلال شخصياتهم . فالمتعصب دينيا يرى ان العتمة هي علاقة على خراب النفوس وانهيارها ، وانها عقاب عن الابتعاد عن طريق الايمان . والرومانسي يستعمل الكلمات الكبيرة من دون أن يكون لها مرادف عملي ، وتلجأ الفرقة الى مشهد جريء توزع فيه الشموع على الحاضرين ، وتنتج منه تعليقات ساخرة على المدعين ذوي التعليقات النظرية المنفذ كله ، وفي مشهد آخر تقام حفلة على المسرح تستعمل فيها الاقنعة للكشف الساخر عن المفاهيم المشوهة حول الاختلاط وحرية المرأة والتواكل ، ولكن نهاية المسرحية تكون غير منطقية ، لانها تعتمد الرمز عبر سقوط احد الاشخاص ميتا (الرومانسي) ، وحيث انها نهاية تبسيطية مبتورة .. الا اننا نلاحظ الخطوات المتقدمة التي وصلت اليها هذه الفرقة في مسرحيتها التي تعتمد على التلاعب في وضع الممثل المعهود ، والهالة التقديسية الملازمة للادوار التقليدية وذلك برفع الحاجز المألوف بين الخشبة والصالة ، كي تصبح المواضيع المطروحة اكثر الفة وحرارة ، بالاضافة الى استخدام ادوات المسرح وخاصة الاضاءة لخدمة هذا الهدف نفسه ، ولايجاد محور زمني آخر يتداخل في بعض المشاهد عبر تحوير الاضاءة وتركيزها على جانب معين من المسرح ، ويحمل الممثلون اسماءهم الحقيقية لاضفاء المزيد من واقعية الحدث على النص ، كما تتم مناقشة لمفهوم حياة الفنانين على المسرح وتداخل الجمهورية به عبر العمل ذاته .

في نصها الاخر« مصارعة حرة » تطرح فرقة بلالين تصوراتها حول اخراج مسرح شعبي سياسي ، تأخذ فيه الادوار والاسماء مرادفاتها الحية مع الواقع . تدور المسرحية حول التسوية السياسية التي تحاول الدول الامبريالية والرجعية فرضها على الشعب الفلسطيني . الديكور هو حلبة مصارعة ذات مقاييس تقارب حلبة المصارعة العادية ، ويفضل ان تعرض المسرحية في الهواء الطلق في ساحة او ملعب مدرسة ، ويقترب جوها الاجمالي من جو حفلات المصارعة بحماسها وهيصتها ، وانفعال الجمهور وتحيزه العقلي والعاطفي لطرف من الاطراف ، ومن اجل هذا يفرز الجمهور لدى دخوله الى قسمين ، حيث ان الكراسي مقسمة على جانبي الحلبة . وتشير المسرحية الى ضرورة استعمال اللوكسات التي تشتعل بالنفط لاعطاء جو عائلي قروي لمسرحية ، والى امكانية مصاحبة طبال للعرض يرتجل على اكثر من طبلة ، وتنقسم الادوار على الوجه التالي :

* الاخطبوط شريب البترول ــ مصارع الامبريالية .
* المزيف المزيت ــ مصارع الدول العربية الرجعية .

* الضبع اللامع ـ مصارع البرجوازية الفلسطينية .
* الملاكة المجهولة ـ زوجة الملاك .
* مصلوب غربا ـ مصارع فلسطيني الجليل والمثلث .
* الحكم ـ مثل حكم المصارعة ولكنه صاحب راي مستقل ، وهو يمثل الضمير الشعبي الذي يهزج بالحداء والاغنيات بين فقرات المشاهد .
* فلاحون آخرون .
* راكب الحمار ـ مراسل .

وبالطبع فان هذه الادوار تشير الى طبيعة المسرحية ، وتوجهها لاعطاء الرموزالسياسية طابعا مجسما ملموسا يستند الى الاقاصيص الشعبية عن الضبع والاخطبوط والملاك والمصلوب ، ولكن اهمية هذه المسرحية الحقيقية تتركز في الاستخدام المبدع للغة العامية التي تتفجر عبر حوارات نكية وبسيطة ناقلة الصراعات بشكل يبدو عفويا للغاية ، ترسم هذه المسرحية مشكلة الشعب الفلسطيني منذ بدايات النضال الاولى ، واللجوء ، ثم الحروب التالية والصراعات على مختلف الجبهات . وتنحاز نهاية المسرحية الى الشعب الذي ينتصر عبر تملكه اداة الوعي الرمزية : القراءة والكتابة . ولكن الطموحات التعليمية لهذه المسرحية لا تطغى على الزخم التعبيري الشعبي الذي يبدع من معادلات بسيطة علاقات متعددة ومعقدة .

عملت الفرقة على عدة مسرحيات حاولت ان تبلور فيها اسلوبها وتناولها للتراث الشعبي ، الا ان انقسام الفرقة وتكون مجموعة جديدة اخرى في نهاية عام ٧٣ ، ادى الى التسيب ومن ثم الانحدار والانقراض كما يذكر معد الكتاب ، دون ان يحدد تاريخا زمنيا لتوقفها التام عن العمل وانسحابها من مجال العمل المسرحي .

فرقة دبابيس

تكونت فرقة دبابيس في بداية عام ١٩٧٣ ، وعملت في البداية من خلال نقابة عمال البناء لعدم حصولها على ترخيص فقدمت مسرحية « الطرشان » التي دارت حول البقاء في الارض والتشبث بها ، والتي شكلت الدبكة والغناء جزءا من سياقها ، في عملها الثاني كانت الفرقة قد حصلت على ترخيص فقدمت « الحق عالحق » ، التي تطرق مواضيع سياسية واجتماعية ، وقد عرضت في اكثر من مدينة ومخيم لاجئين ، وزادت مدة عرضها عن ثلاث ساعات . العمل الثالث للفرقة كان مسرحية « خوازيق » التي تركزت حل موضوع سياسي محدد يناقش مسألة الاحتلال والدولة الفلسطينية ولم تسمح سلطات الاحتلال بعرضها ، فاستبدل اسم المسرحية بعد عدة اشهر باسم « عمارة من ورق » وعرضت في القدس بمشاركة بعض العناصر الجديدة . ويذكر الكاتب انه « في هذا العمل بدت الخلافات واضحة في وجهات النظر بالنسبة للموضوع المطروح ،وقد انعكس على العرض وظهر الخلاف على خشبة المسرح » ثم تمكنت الفرقة فيما بعد ورغم مضايقات سلطات الاحتلال من عرض مسرحية « الحشرة » الذي عرض في القدس ، وتلاه اعتقال معظم اعضاء الفرقة بتهم سياسية ، مما انهى تواجدها المسرحي .

تدور المسرحية حول مجموعة من الاشخاص حشروا داخل زجاجة لامرئية ، وهم يقفون متشابكي الايدي بشكل دائري ، بحيث تكون الحركة صعبة وتتركز فقط في الرؤوس والايدي والاقدام ، واسماء هؤلاء الاشخاص تشير الى مواقعهم(صابر ، صابرين ، عبد الصبور ، ايوب ، فرج) ، ويتميز الاسم الاخير من حيث انه سيأخذ دور المنظر والمحلل لحركة هذه الجماعة . تستخدم المسرحية تقنية الحركة هذه في انشاء الوقفات ، والحركات الدائرية او العناق ما بين اعضاء هؤلاء الجماعة . يناقش افراد المجموعة وضعهم المقيد داخل الزجاجة ومعنى الزمن الذي يمر عليهم وهم على هذه الحال ، ونفهم ان السيد هو الذي حشرهم هكذا . فيما بعد تدور المسرحية حول محورين ، الاول يعود الى المشهد الدائري الذي يحشرهم داخله والذي يحوي تنظيرات فكرية لاوضاعهم ، والثاني يشرح عبر مواقف تفصيلية مـاهية هذه الحشرة ، في المحور الاول تبدأ المجموعة بتصور خيالي لحياة افرادها ، وفي المحور الثاني تنشأ مشاهد تمثل استغلال العامل ، الفلاح ، المراة ، الموظف من قبل عالم الاسياد . وهذه الحركة التي تتم ما بين محور وآخر تضفي جوا من

الحركية على التحليلات الذهنية المطروحة ، ولكن المسرحية بحالها محملة بطموح نظري هائل لطرح معظم القضايا الكبيرة التي يتم التعامل معها بشكل عام . وبالتالي فان التبسيط الذي تحاول المسرحية طرحه للفصل او الفرز بين ما هو رجعي وما هو تقدمي ، ان هذا التبسيط يسقط في فخ العموميات ، والشعارات الكبيرة . ورغم النوايا الطيبة التي تحفل بها هذه المسرحية لتحريض الناس على التصدي لمشاكلهم ، ورغم تشديدها على دور الممارسة ، الا ان طبيعة الحوار الذهنية الصعبة ، واستعمال جمل طويلة ومعقدة لم تساعد على بلوغ هذا الهدف ، وهذه الجمل او العبارات من طبيعة « التزود بالمعرفة والغذاء الفكري » ، « بؤرة التركيز الفكري » ، « التغيير الاجتماعي » ، « تقويم البنية الاجتماعية » ، « الاسس التربوية في المجتمع » ، وعبارات اخرى من هذا النوع تتردد طيلة السياق حاملة طموح توعية الجماهير دفعة واحدة . في النهاية يكتشف فرج الذي هو المنظر الفكري للجماعة ان القنينة اتسعت كي تغطي المسرح ، او البلد كله ، ويطلق تحذيره للجمهور كي يساعد في كسرها . « يهبط ناحية الجمهور ، تضاء القاعة ، قوموا ، قوموا . والله قاعدين جوه القنينه وما معهمش خبر . افتحوا الباب تحركوا » . في النهاية يجري كسر الحاجز بين الجمهور والخشبة ، ولكن طبيعة النص ومنطلقاته لا تستطيع كسر الحاجز الا في النهاية ، والا بهذه الطريقة المباشرة .

فرقة جامعة بير زيت

ليس هناك تاريخ دقيق لكيفية بداية المسرح في جامعة بير زيت ، ولكن نشاطها برز بعد الاحتلال في العمل على مسرحيات ذات طابع اجتماعي وخاصة ما يتعلق منها بقضية المرأة ، في سنة ٧٥ عرضت مسرحية « الفرافير ليوسف ادريس ولكن بعد اجراء تعديلات عليها لتغيير التوجه الوجودي في النظر الى مسألة الحرية ، الى توجه جماعي يرى فيها حرية الجماعة . عملت الفرقة على العديد من المسرحيات الاخرى اهمها مسرحية « قرقاش » الشعرية التي كتبها سميح القاسم ، ويرى محمد اميس ان الكتابة عن ظروف المسرح في جامعة بير زيت اهم كثيرا من نقد المسرحيات او التعرض لمضامينها ، ذلك لان عدم رعاية النشاط المسرحي من مؤسسة وطنية كجامعة بير زيت مسألة جديرة بالاعتبار واعادة النظر لما له من تأثيرات سلبية واضحة على سير العمل المسرحي فيها ، ونص « المفتاح » للشاعر عبد اللطيف عقل ، هو احد النصوص التي عملت عليها الفرقة ، يدور هذا النص في مقهى يمثل الحارة العربية . واشخاصه رموز لانماط من الاشخاص الذين يعيشون في الحارة ويقضون اوقاتهم في مقهى الانتظار وكانهم كناية عن الانظمة والسلطات ، ومحور المسرحية هو باب صغير يحتفظ صاحب المقهى – فارط افندي – بمفتاحه ويسجن فيه شخصا ما . وتقدم الشخصيات على طريقة الكاريكاتير ، اي انها ترسم مضخمة العيوب وبنبرة هزء واضحة ، ويجمعها حب الادعاء وانهيار القيم واستعمال البلاغة العربية التقليدية لتبرير مصالحها . في النهاية يخرج رجل غريب من بين الجمهور ، ويتقدم بخطى ثابتة الى الباب كي يفتحه فيعم النور المسرح ، وتتنادى الشخصيات الأخرى فيما بينها خائفة من الموت والدمار . تميل نهاية المسرحية لان تكون رمزية بشكل مقصود ، خاصة وان المؤلف يثبت تاريخ حدوثها ابتداء من عام ١٧ الى وقت تحدده حركة التاريخ الضرورية فيما بعد .

فرقة صندوق العجب

تالفت هذه الفرقة من بعض الاعضاء في فرقتي بلالين وبدابيس بعد توقفهما عن العمل . وقد حاول اعضاؤها بلورة وتحديد مفهوم العمل المسرحي المتفرغ ، ومن ثم تم اعتماد مبادىء اساسية في العمل بالاستفادة من التجارب السابقة للفرقتين . وتقوم هذه المبادىء على التمارين المكثفة والمتصلة طيلة ايام الاسبوع، والتخطيط لعروض متصلة وموزعة لتغطية كافة المدن والقرى العربية ، وعلى اعتماد المسرح الجماهيري الملتزم من حيث المضمون ، البسيط من حيث الامكانيات كي يتسنى التنقل بسهولة ، وعدم الالتزام بمصاريف كثيرة ، وعلى اسلوب العمل الجماعي في التأليف والاخراج والقيام بجميع المهام الفنية والادارية في الفرقة . ومسرحية « لما انجنينا » هي التطبيق لمسألة العمل الجماعي ، اذ ان الفكرة ولدت وتطورت الى موضوع ، ومن ثم الى مشاهد واخراج بمساهمة اعضاء الفرقة بشكل متداخل . وخطط لهذا العمل كي يعرض في معظم الاماكن في الضفة الغربية وفي مدن وقرى عرب الخط الاخضر ، لكن سلطات الاحتلال ما لبثت ان اعتقلت احد اعضاء الفرقة وهو

مصطفى الكرد بعد عروضها الاولى في القدس ، وبعد اطلاق الكرد اعادت السلطات اعتقاله ، فتدرب عضو اخر على اداء الدور واكملت الفرقة معظم العروض المتفق عليها في الناصرة وعكا وكفريا سيف وبير زيت والطيره . وكان هذا العمل هو العمل الاول والاخير لهذه المجموعة كفرقة متفرغة ، وقد عانت هذه التجربة كغيرها من المشاكل الداخلية والخارجية التي وضعت حدا لنشاطها رغم انه كانت الفرقة الاولى المتفرغة للعمل المسرحي في الاراضي المحتلة . ويرى محمد انيس ان ابرز هذه المشاكل كانت تدخل سلطات الاحتلال لعرقلة العمل ، وعدم الاعداد المادي بشكل جدي حيث بدأت الفرقة عملها بالاستدانة من اجل العمل المسرحي نفسه ، واستدانة الاعضاء لتأمين معيشتهم . وكذلك ظهور النزعة الفردية في العمل مما اثر على سيره وعلى احباط المشاركين به .

مسرحية « لما انجنينا » هي دمج لمفاهيم فرقتي بلالين وبدابيس في العمل المسرحي ، فهي تطرح مسائل وقضايا اجتماعية وسياسية عبر قالب شعبي ولغة عامية خصائصها الشعبية في امثلتها وحكمها واستعاراتها ، وفي الوقت نفسه فانها تتجنب حركة مسرحية تعتمد اثناء التمثيل . وتبدأ المسرحية باستقبال الممثلين انفسهم لجمهور الحاضرين ، وبغناء مواويل او اغنيات شعبية معروفة يشارك الجمهور بها بحيث يأخذ العرض طابع سهرة عائلية قروية . وينطلق الممثل الرئيسي المسمى بعنتر عبر ثماني دوائر في تأدية مشاهد تمثل استغلال الانسان العامل البسيط من قبل صاحب السلطة ابو الجنازير ، تستخدم المسرحية الحركات التعبيرية وتنقل الاضواء بين الدوائر لوصف الاضطهاد والبؤس الذي يتعرض له عنتر في كافة تفاصيل حياته اليومية ، وتدخل شخصيات عديدة تمثل (التاجر ، الساحر ، الشاعر ، الطيار ، وآخرين) كي تمثل حجم الخديعة التي يواجهها عنتر من قبل كافة مؤسسات المجتمع ، تلك الخديعة التي تؤدي به الى الجنون والذهول في النهاية ، والى انحياز المتفرجين تجاهه متلمسين في شخصيته التي يحمل اسمها رمز القوة الفولكلورية العربية ـ ملامح من حياتهم ومعاناتهم الصارخة .

ليانة بدر

قراءات

مجموعة شهادات ادانة

انطباعات وتساؤلات وخواطر متعددة توصي بها قراءة رواية صلاح عيسى الصادرة عن دار ابن رشد : « مجموعة شهادات ووثائق لخدمة زماننا . »

واذا كان القارىء يعرف صلاح عيسى باحثا جادا ، وصاحب موقف وقضية ، فانه من خلال هذه الرواية سيتعرف الى روائي جدير بالقراءة .

يفتتح صلاح عيسى روايته هذه بعبارة لنجيب محفوظ تقول : « اذا اردت الرحمة قتلناك بلا تحقيق .. وان أردت العدل قتلناك بعد تحقيق .. وان اردت الحرية .. فاقتل نفسك بالوسيلة التي تفضلها » . كم تذكرنا هذه الكلمات التي تقصد صلاح عيسى افتتاح روايته بها بكلمات الحجاج بن يوسف حين قال : « من تكلم قتلناه ، ومن سكت مات بدائه غما » .

يكاد موضوع الكبت السياسي خاصة والجنسي والاجتماعي والاقتصادي عامة أن يكون القاسم المشترك بين معظم الاعمال العربية الأدبية الحديثة . الكبت بل القمع السياسي بالتحديد أمسى معاناة يومية متداولة معممة حتى كادت هذه المعاناة أن تستحيل الى ثوابت تدخل في حيز العادية المفروغ منها أو اعتاده معظم الناس فما عاد يثير دهشتهم .

بات القمع يوميا وعاديا مثل تناول فنجان قهوة الصباح .. مثل اعتداء على الجنوب .. مثل الكابوس .

الا أن جديد صلاح عيسى يكمن في رنة طرقه لهذا الباب . فهو لا يعزف هذا اللحن بطريقة عادية مكررة

* ـ صلاح عيسى : مجموعة شهادات ووثائق لخدمة زماننا ، دار ابن رشد ، بيروت .

يتكلم ، ويستمر « هذا التناثر المفتت لا يجعل لاي شيء شكلا محددا . في شحوب الضوء تبهت الملامح ، ولا يومية –وهنا تكمن اهمية الرواية –بل هو يوزع هذه المعزوفة الدامية توزيعا جديدا ، حتى ليكاد القارىء او السامع أن يخال هذه اليد العازفة فرقة سمفونية بكاملها .

صلاح عيسى يكتب اذا بانوراما . يكتب رواية حديثة من حيث هي حقل غني يتضمن ويشمل عناصر مختلفة متباينة ويستفيد منها ضمن الاطار العام للعمل الادبي . فالمؤلف يوظف الصورة الفوتوغرافية والملصق والاعلان والرسالة والوثيقة والعدسة السينمائية والشعر بالاضافة الى ما يكتب على جدران المراحيض العامة في سبيل انجاز غرضه وهو كتابة « رواية عارية : مجرد وثائق تلطم وحدها كل من يقرأها » وتتفادى الوقوع في اسر « الحدوته » التقليدية . كما ذكر المؤلف في تقديمه للكتاب .

واذا كان البعض يزعم أن الرواية لا يمكن ان تكون سوى نتاج « مديني » بمعنى انها لا تنشأ الا في مجتمع مدينة ، مجتمع تسوده علاقات معقدة متشابكة لا تتوفر في الريف .. فان هذه الرواية هي عن حق رواية الانفصال والاتصال والتشابك المعقد الذكي الذي لا يفقد خيطه الاساس الممتد في تعرج من الحجاج بن يوسف عبر النازية الى ما لا نهاية . وبانوراما القمع هذه تقدم شوقي عطية السباعي على انه الضحية – الشاهد – الراوي .. الا أن القارىء سرعان ما يكتشف وجه الضحية في الوجوه الاخرى عبر اماكن وازمنة مختلفة.فهو يعرف « محمود السفروت » وهو جنين ببطن امه . وجهه يختلط بوجه محمود السفروت ، لهجته تبدو كلهجة السفروت ، وما حدث له يبدو وكأنه حدث للسفروت . (ص ٣٠) ويتحدث السباعي عن « ميرفت السويفي » فيقول : « وكثيرا ما يناوشني شعور بانني هي ، اذ ذاك أتحسس جسدي لكي أتأكد اننا كائنان لا كائن واحد . » (ص٢٦٢) وميرفت السويفي هي ضحية القمع والكبت ايضا . وفي جو كابوسي ترفض زوجة « جورج البرمكي » أن تنام معه ، لانه لا يحمل وثيقة الزواج ، فلعله ليس زوجها ، فهناك آخر جاء وقدم لها الوثيقة فناما معا « واستراحا مقدار ساعتين في فراشنا » (ص ٢٥٤) والبرمكي ضحية اشبه بضحايا « كافكا » اذ فقد اوراقه الثبوتية فاضاع هويته . ولجورج البرمكي علاقة ما بجعفر البرمكي وللجميع علاقة بالضحية : علاقة هوية .

الى هذا تتخذ حركة الزمان في الرواية ايقاعا لا علاقة له بايقاع الزمان الموضوعي ، زمان ساعة اليد أو الجدار .. وتتداخل الامكنة فتتلاشى الحدود الصارمة الفاصلة بين البلاد والاوطان . « فالعدسة البانورامية » التي تصور عالم القمع الكابوسي هذا تلتزم بحركة ذاتية فتتحرك بناء على منطق ذاتي خاص بها يهدف الى ترسيخ الاحساس (باللطم) الذي وصفه المؤلف في المقدمة انه غاية الرواية ، ومن هنا يتأتى شعور القارىء بلا منطقية الازمنة والامكنة .

فالعدسة البانورامية تصور شهردار وهي تعلق على وثيقة محمود السفروت التي تتحدث عن القمع قائلة « ولكن لا جديد في هذا سمعت منه الكثير .. وقد حدث لزوجي المقر الشهابي احمد ابن الجيعان في سنة ١٥١٧ ميلادية على يد ملك الامراء « خاير بك » . والقاضي يهتف مناديا المتهم يوجين وليامز وهو زنجي من مدينة فورت بيرس بولاية فلوريدا ثم ينظر –ضمن الفقرة ذاتها – في قضية المتهم شوقي عطية السباعي المولود في قرية بشلا مركز ميت غمر . دقهليه . فالعدسة البانورامية تتقلب من القاهرة الى هولندا الى لاهاي الى ماي لاي في فيتنام الى الاحتلال النازي لوارسو لتصور مشاهد وشهادات (تلطم) القارىء بفظاعتها .

فوجوه الضحايا واحدة سواء كانت ضحية النازية مثل « الماروز » او المتهم شوقي السباعي المصري او سكان ماي لاي الفيتناميين حيث وقعت المجزرة الشهيرة او مقر الشهابي زوج شهدار أو ميرفت السويفي . وسواء كان القمع قد حدث في عهد النازية أو العثمانيين أو العهود الحالية . والمعتقل هنا وهناك وهنالك هو ذات المعتقل . وبالتالي يكتسب تدفق الزمان وانقطاعه واتصاله ايقاعا ومنطقا ذاتيين خاصين بالرواية نفسها . كما تكتسب الامكنة طابعا خاصا يلونها به الزمان . كما لو كنا ازاء قول الجنيد : « الماء من لون الاناء » .

في عالم الكوابيس هذا يتداخل القمع السياسي بالجنسي (مرفت السفروت) وعلاقة السباعي بزوجته . ويختلط استجواب رجال الامن والقضاة للضحية باستجواب الرفيق والصديق عن علاقة الضحية (السباعي) باخته (ميرفت السويفي) . وتختلط الاصوات وتتداخل الوجوه فنسمع الصمت يتحدث والضوء –رغم قلقه – يصبح هناك فرق بين وجه ووجه (...) ولا أمل الا في ان تنشطر نواتنا كهذا الذي اراه امامي . وكثيرا ما يبدو

السفروت مجرد وهم صنعته بنفسي في ليالي الوحدة الطويلة ، من المحتمل الا يكون جالسا معي ، ففي العتمة تبدو المقاعد كالرجال » ص ٣٠ .

الضحية هنا تنشطر الى ضحايا عبر الزمان والمكان ، وضمن هذا التناثر المفتت حيث « لا فرق بين وجه ووجه » تنتقل العين من معتقل « او شفنز » النازي الى معتقلات الوطن حيث لا فرق بين وجه الضحية او الجلاد هناك ووجه الضحية او الجلاد هنا . ولا فرق بين ما تشير اليه قصيدة للشاعر سيد حجاب والخبر الذي تنشره صحيفة الاهرام او الجمهورية عن « عقار الخوف » مثلا . ولا فرق بين الرسالة التي تتحدث عن « جلابية الوليه العزيزة شرف الدين » وبين (جنون) العامل المسحوق الذي يتوهم انه مسحوق رابسو . فكل الصور والقصاصات والرسائل والعبارات المكتوبة على جدران المراحيض توظف كوجوه عديدة للعملة الواحدة .

والتساؤل الذي قد يلح على الخاطر حين ينتهي المرء من مطالعة الرواية هو : اذا كان المؤلف قد نجح في كتابة « رواية عارية : مجرد وثائق تلطم وحدها كل من يقرأها » كما جاء في مقدمة الكتاب وكمشروع تحرر من أسر الحدوتة التقليدية التي يكتبونها « لتسلية النسوان » كما قال صلاح عيسى في المقدمة ايضا .. واذا كانت (وثائق) هذه الرواية قد نجحت في (لطم) القارىء .. فماذا تقدم للقارىء المقموع اصلا ــ وما أكثر هذه الفئة من القراء ــ هل تقدم له لطمة ايضا ؟ ام ذلك الامل بالقبض على الشاهد ــ الجلاد واستجوابه لنكتشف في الصفحات الاخيرة ان هذا الشاهد ــ الجلاد لم يكن الا مقعدا « ففي العتمة تبدو المقاعد كالرجال » . ترى أين هو الخط الفاصل بين الحقيقة والوهم ؟ بين المقعد (الخيبة) والشاهد الذي قبض عليه (الامل) ؟ وفي النهاية ماذ تقدم هذه الرواية التي تنشد لطم القارىء .. للقارىء (الملطوم خلقة) كما يقال بالعامية .

مؤنس الرزاز

قراءات

الشعر الفرنسي بالعربية

مشاكلنا في قراءة الجديد من النتاج الغربي ان الجديد الذي يصلنا لا يصل إلا مشوهاً أو منقوصاً . فكيف نسمع بشاعر كبير مثل اندريه دو بوشيه في حين أن دار Hachette الباريسية لا تطبع من دواوينه اكثر من ثلاثة آلاف نسخة ؟ هذا إذا كنا من قراء الفرنسية .. وكم يجب ان يكون المترجم نافذاً لكي يستطيع ان يعرض على دار نشر عربية ترجمة لنتاج شاعر مجهول عمليا في الوطن العربي ؟

ولكن هذه الظروف التجارية هي التي ساعدت مثلا ، على نشر نتاج رامبو مع هالة نورانية (مشوهة) من سيرة حياته .. غير اننا وإن قبلنا بتوظيف هذا الهامش النوادري ــ على خطورته ــ في ترويج النتاج الشعري الحديث ، فان الظروف العينية ستخوننا ، لأن انسان العالم المعاصر ــ ولا يشذ الشاعر عن ذلك ــ يتحول شيئاً فشيئاً إلى انسا ن بلا قصة .

في هذا الجو يقدم لنا يول شاوول « كتاب الشعر الفرنسي الحديث (١٩٠٠ ــ ١٩٨٠) كأكمل تجربة في التعاطي مع هذا الشعر ونقله إلى العربية .

الضخامة أول ما يتبادر إلى الذهن ٢٣٦ قصيدة ومقطعاً لمئة وخمسة وعشرين شاعرا وشاعرة فرنسية ، حتى اننا اذا شئنا ان نجد في هذا العمل عيوباً ، نكون كمن « يبحث عن القملة في عفرة الأسد » . ولكن ، يجب ان نتفق على امر هذه « الضخامة » . فاذا أراد بول شاوول (أو غيره) ، ان لا يترك شاعراً في فرنسة خارج مجموعته ، فالمشروع فاشل في المطلق ، واذا اراد ان يضرب رقماً قياسياً في الشمولية فلن يكون من الصعب عليه

ان يضاعف العدد ، ولكن المسألة هي ابعد من ان تكون عددية .

سيغيرز ــ دلفاي ــ بوسكيه ــ شاوول .

والحق اننا نستطيع لمرة ان نقارن نتاجا عربيا عن الثقافة الغربية بأعمال اخرى ــ غربية ــ دون ان نظلم « المستغرب » العربي .

إذ يوجد تحت تصرف الفرنسيين انطولوجيات عديدة للشعر الفرنسي الحديث ابرزها أولا « الكتاب الذهبي » الذي اعده بيار سيغيرز الناشر والشاعر المعروف . إنما هذه الانطولوجيا تنحاز الى ادب الصالونات والشعر الغنائي التقليدي ، حتى انها في الطبعة الأولى لا تتورع عن إلغاء انطونان آرتو بين شعراء مغمورين ، ووجوه لا شخصية لها .. وارتو ليسس إلا مثلا ، فان سيغيرز قد تحاشى في مجموعته كل التجارب الاختبارية المتطرفة .

أما الآن بوسكيه فليس لانحيازه قاعدة ، ويمكن ان نفكر فقط في الغائه لبرنار نويل ، وهو من ابرز الشعراء الفرنسيين الشباب ، مع التنويه ، في المقدمة و في المقابلات الصحافية والاذاعية ، بما مفادة أنه لا يعتبر تجربة برنار نويل شعرية ! واذا اردنا ان نعترف لآلان بوسكيه بالجهد التصنيفي الذي بذله في كتابه ، فان ذلك لن يحجب عنا الافتعال الذي كان لا بد ان يرافق هذا التصنيف الذهني .

يبقى برنار دلفاي وهو يعلن انحيازة إلى موجة الواقعية الجديدة ، والبرتز وأوكييه وقد اختارا من الشعراء الذين لم يعرفوا بما فيه الكفاية لأنهم كانوا « فريدين » في اتجاهاتهم حتى ضمن السريالية أو غيرها من التصنيفات الجاهزة .

هذا في فرنسة ، لأنك تستطيع ان تكون منحازاً في فرنسة . فقد تلاقي الاحتجاج او التأييد ، غير أنك في الحالتين تبقى مفهوماً . أما في بيروت والعالم العربي ، فان الحياد أول شروط الأمانة في نقل التراث الأجنبي . ولكن ما هي حدود هذا الحياد ؟

لقد حاول بول شاوول في هذه اللوحة البانورامية للشعر الفرنسي الحديث ، ان يتجنب الأخطاء التي وقع فيها سابقوه الفرنسيون . فهل نجحت المحاولة ؟ هل استطاع ان يكون اكثر اخلاصاً للشعر ؟

الحياد المستحيل

يشعرنا بول شاوول في كتابه بأن الحياد المستحيل ليس مستحيلا ولكن ثمنه هو انه لا يملأ انتظارنا إلا ليزيده ، خصوصاً وان معظم هؤلاء الشعراء الذين يقدمهم لنا الكتاب هم جدد على القارىء العربي بكل معنى الكلمة .

ولكن ربما كان ذلك يعود إلى طبيعة الكتاب وموضوعه ؛ فان الشعر مثل الكتب الدينية لا يقرأ ، بل يقرأ فيه : وهكذا يمكن ان يجد القارىء في هذا الكتاب ــ النزهة ، محطات يتوقف عندها مراراً ، او نقاط انطلاق للتعرف الى شعراء جدد . ــ هكذا حاول بول شاوول ان يعطي لكتابه الحد الأقصى من الشمول ، فهل استطاع ان يتخلى عن خياراته الشعرية ليقدم كتابا نافذا ومحايدا في آن ؟

احب ان انوه ، وهذا ليس إلا مثلا ، بما اختاره شاوول من شعر جان بيار دوبريه . فان هذا الشاعر الذي استطاع ان يكسب احترام واعجاب الجماعة السريالية ، وخصوصاً بريتون ، لم يترك تجربة واسعة يمكن تحديد ملامحها ، وذلك بسبب انتحاره شنقاً في سن مبكر ، وتوزيع نشاطاته على الشعر والنحت ... غير ان شاوول استطاع بالقصيدتين اللتين اختارهما من شعره ان يعطينا فكرة كافية عن تجربة شاعرنا التي لم يزدها الموت إلا غموضاً .

ولكن هذه النظرة الثاقبة تحتاج احياناً إلى سياق يدعمها . فان ما اختاره بول شاوول من آراغون واليوار يعبر من موقفه من هذين الشاعرين ، موقف قد لا يكون واضحاً بالنسبة إلى الكثيرين ، وهو ان آراغون

واليوار ليسا سرياليين ! وتنتظر من جامع المختارات ان يبدي عناية خاصة بديسنوس بين السرياليين ، ولكنه يفاجئك بقصيدة عادية لهذا الشاعر ، وقصيرة ، لا تعطي فكرة عن اصدق تطبيق حي « للمنهجية » السريالية في الشعر الفرنسي ... نستنتج من ذلك ان بول شاوول ، بكل بساطة ، لم يبذل اي مجهود لتقديم الشعر السريالي الفرنسي ، وان كان قد اختار منه ابرز النماذج الغنائية ، وهذا موقف .

وهناك مواقف اخرى يمكن ان نتبينها في مختارات بول . إذا اخذنا ، على سبيل المثال ، ما ترجمه لايف بونفوا ، فاننا اذا أحصينا القصائد التي يعطيها الكتاب كعدل لكل شاعر ، تكون نتيجة حسابنا : ٢٣٦ قصيدة لـ ١٢٥ شاعراً أي قصيدة لكل شاعر ، يبقى منها قصيدة توزع على ١٢٥ شاعراً اي اقل من قصيدتين لكل منهم . وهكذا يكون اختيار سبع قصائد لايف بونفوا تمييزاً ضمنياً لهذا الشاعر ، لا يمكن ان يستهان به . ولكن من يحب ايف بونفوا لابد ان يحب جاك دوبان واندريه دو بوشيه رفيقي الطريق اللذين التقيا مع ايف بونفوا على صفحات مجلة « العابر » (L,Ephé mère) . وصحيح ان بول شاوول يبدي كذلك عناية خاصة بترجمة هذين الشاعرين ، غير انه يأخذ بعين الاعتبار فارق الشهرة بين دوبان ودوبوشيه من جهة ، وايف بونفوا من جهة أخرى ، زد على ذلك ان تقديم هذا النوع من الشعر إلى القارىء العربي ، يحتاج إلى الكثير من الدقة والعناية . خصوصاً وأن الفلسفة الجمالية التي يقوم عليها تغرز جذورها في الجمالية الهايدغرية ، وليس في هذه العجالة مجال للتعليق على الطريقة التي وصل بها هايدغر إلى القارىء العربي عبر فصحاء الوجودية العربية .

اي نوع من الشعراء أغفل ؟

ولأننا بدأنا بالبحث عن القملة في عفرة الأسد ، فلا بد ان نتابع بحثنا ، والسؤال : اي نوع من الشعراء اغفل بول شاوول في مجموعته ؟

هنالك شعراء في فرنسة مثل غي ليفيس مانو ، وبيار سيغيرس عرفوا لأسباب جل ما يقال فيها أنها اجتماعية . وقد تجاهل بول شاوول ليفيس مانو وسيغيرس على سبيل المثال ، لأن اعتراف الشعراء بهما ليس إلا لأنهما يديران داري نشر ساعدتا على رعاية الشعر الفرنسي الحديث حتى في لحظات الضيق المادي والمعنوي ... الخ .. هكذا غلبت الاسباب « الانسانية » في فرنسة على الاعتبارات الفنية ، ولكن الفن في النهاية غير انساني ، بهذا المعنى ، ويحق لبول شاوول ان ينسى شعراء عاديين يحترمهم لأسباب انسانية !

ولكن لست اجد عذرا لصاحب « كتاب الشعر الفرنسي الحديث » في نسيانه لشاعر مثل جوي بوسكيه Joë Bousquet فاذا علل ذلك بأن تعبيره لم يكن في مستوى تجربته الحياتية الغنية (اصابته في الحرب العالمية الاولى وهو في سن الشعرين بطلقة جعلته يقضي بقية حياته مقعدا ، ووعيه لهذا الموت المؤجل) ، فان هذا التعليل يسقط امام وجود شعراء اقل منه شأنا في اطار هذه المختارات ، والفرق الوحيد بين اغفال آلان بوسكيه لاندريه فولتير في مختاراته ، واغفال بول شاوول لجوي بوسكيه في مختاراته هو ان اندريه فولتير اشهر من جوي بوسكيه اعلاميا بحيث لا يمكن اغفال الاول كما يغفل الثاني دون اثارة المهتمين بالشعر في فرنسة

وهنالك نوع آخر من الشعراء قد اغفلهم بول شاوول في كتابه هذا ، وهم المتطرفون في التجارب البصرية ، وحتى شعراء من امثال هنري بيشيت ، يحتاج نقل شعرهم الى تمهيد اولا ، والى عناية فنية (طباعية) بالدرجة الثانية ...

« اهم محاولة بالعربية » ؟

ويبدو ان مناقشة ما اختير من الشعر قد اخذت مكان مناقشة الترجمة . وبما ان المجال لن يسمح بالاتكال على نماذج معينة للمقارنة ، فاننا نكتفي بقولنا ان ترجمة بول شاوول لمختاراته لا تخلو من لحظات ابداعية صافية ، وهي تجمع بين البساطة والامانة للاصل الذي يمكن ان يترجم بلغة اصعب .. هذا كل ما نستطيع ان نقوله ازاء هذه التجارب التي لا بد ان تكون متفاوتة في قيمتها « العلمية » والابداعية . خصوصا

وان ترجمة الشعر تبدو اكثر فاكثر من اصعب الاهتمامات الثقافية . ومن يحاولها من غير الشعراء لا ينجح دائما . فعلى سبيل المثال ، مهما قال « علي اللواتي » عن ترجمة ادونيس لشعر سان جون برس ، تبقى هذه الترجمة بالنسبة الينا ، وعلى كل حال ، افضل من ترجمة علي اللواتي وسواه .. حتى ولو كانت ترجمة هؤلاء اصح ...

لذلك نترك للزمن اثبات او تكذيب تقديرنا لتجربة بول شاوول ، وننتقل الى نقطة البداية . هل يحق للناشر ان يعلن ان هذا الكتاب هو « اهم محاولة بالعربية لتقديم الشعر الفرنسي الحديث منذ بداية هذا القرن وحتى الآن . وكتاب بول شاوول هو المحاولة الاولى من نوعها بالعربية » ... فكأن الناشر قد قال انه اهم من لاشيء ! وعندنا انه ربما كان عليه ان يدعي اكثر من ذلك ، فقد رأينا ما عرفته فرنسة من انطولوجيات محلية ، والنواقص التي حاولنا ان نجدها في كتاب بول شاوول هي بالفعل اقل من النواقص التي يمكن ان نجدها في اهم الانطولوجيات الفرنسية .

تعريب شعر عربي

وينغلق كتاب بول شاوول على ترجمة لمختارات من ١٩ شاعرة وشاعرا عربيا يكتبون بالفرنسية ، وهو بذلك ، ورغم المآخذ التي سنبينها في السطور التالية ، يطرح مشروعا ــ الاول في علمي ــ لانطولوجيا عربية للشعر العربي المكتوب بالفرنسية .

ومآخذنا تتناول اختيار شعراء الملحق اول ، واختيار شعرهم ثانيا .. فمن اختار بول شاوول من الشعراء اللبنانيين الذين يكتبون بالفرنسية ؟ جورج شحاده ، فؤاد غ. نفاع ، صلاح ستيتيه ، ناديا تويني ، فينوس خوري ــ غاتا ، اتيل عدنان ، نهاد سلامه ، هدى اديب . وماذا اختار من هؤلاء ؟

من اتيل عدنان ، اختار بول شاوول قصيدة غريبة عن شعرها ، قد تكون افضل ما كتبت الشاعرة ، ولكنها لا تعبر عن تجربتها . وفي المقابل ، يختار من هدى اديب قصيدة من مجموعتها وقفة قلقة (١٩٧٠) قد استطيع ان أؤكد انها من اسوأ قصائدها ! والقصيدة لا تعكس بأية حال تجربة الشاعرة الفعلية .

اما الخطأ الحقيقي الذي يلام عليه بول شاوول فهو في اغفاله بعض الشعراء واثباته لقصيدتين من شاعرة لا شك انها ابعد منهم عن الشعر ، كأنه قد انخدع بالمديح الذي انهال عليها من اقلام بعض النقاد . وهو يعرف اغراض هذه الفئة ومراميها اذ تمدح صحفية من الريفاي على استعاراتها البلدية :

« والايام المجعدة تعير جبينكم ثناياها المنشفة تعالوا اذن واقطفوا سقوط ضحكاتكم واعملوا منها باقة للشباب . »

ان بول شاوول الذي اختار من نهاد سلامه ، ليس معذورا اذا لم يختر من اشعار ساميه توتنجي على سبيل المثال . فهذه الاخيرة لا تخطىء بالفرنسية على الاقل حين تكتبها .

لا يلام بول شاوول في مختارات الملحق الا على هذا الاستسلام للصدفة .

ويبقى للملحق اهميته كمشروع ، او كفاتحة ودعوة الى الاهتمام بجزء من تراثنا كتب بلغة اجنبية .

توزيع المواد

يقسم كتاب الشعر الفرنسي الحديث عمليا الى ثلاثة اقسام : مقدمة (ص ٥٠ ــ ٤٧) ، ومختارات فرنسية مترجمة (٤٩ ــ ٣٥١) وملحق بشعراء عرب يكتبون بالفرنسية (٣٥٣ ــ ٣٩١) المقدمة شاملة ومدرسية ، وهي تخضع لمبدأ الحياد الذي اراد بول شاوول ان يلتزمه ، لذلك لا تخرج كثيرا عما هو متداول في فهم الشعر الحديث في فرنسة وتحديد مساره . هذا في الخطوط العريضة ، اما في التفاصيل فتظهر شخصية بول

شاوول واضحة ، وتظهر خياراته الشعرية . في الخطوط العريضة موضوعيته (والموضوعية تعني كلاميا تبني المتداول) وفي التفاصيل ذاتيته .

يحدد بول اربع مراحل لتطور الشعر الفرنسي خلال هذا القرن وهي :

١ ــ الشعر الفرنسي ما قبل الحرب العالمية الثانية : (شحوب الرمزية ، وشعراء من بداية القرن : غيوم ابو لينير ، بول كلوديل ، بول فاليري) .

٢ ــ الشعر الفرنسي ما بين الحربين العالميتين : (الدادائية ، السريالية ، وشعراء سرياليون : اندريه بريتون ، لويس آراغون ، بول ايلويار ، روبير ديسنوس ، وشعراء على هامش السريالية . منهم : بيار ريفردي ، جول سوبرفيال) .

٣ ــ الشعر الفرنسي في الابعينات (سان جون بيرس ، بيار جان جوف ، رينه شار ، هنري ميشو) .

٤ ــ الشعر الفرنسي من الخمسينات حتى ايامنا هذه (دراسة عن اتجاهات الشعر المعاصر : الغنائية ، الاتجاه اللغوي ، الواقعية الجديدة) .

في هذه المقدمة يحاول بول شاوول ان يقدم للقارىء العربي صورة شاملة وواضحة حتى التبسيط لوجه غامض هو وجه الشعر الفرنسي المعاصر .

والبساطة ذاتها ، يحاول بول شاوول ان يحافظ عليها في ترجماته ، فيمسح تجاعيد الاجهاد وتشنجات العبارة التي انتقلت بصعوبة من لغة الى اخرى . وقد استطاع الشاعر المترجم بهذه الطريقة ان يتجنب اخطاء المغالين في التعريب ، وكذلك اخطاء الترجمة الحرفية اي ترجمة المغالين في « التغريب » . ويمكن تقدير جراته اللغوية في كثير من اللحظات لو كان يسهل في هذه المرحلة اللغوية القلقة بين الجراة اللغويةَ والخطأ القواعدي العادي .

يصوب بول شاوول مباشرة الى هدفه : اكبر قاعدة من القراء لشعر لم يكن قد كتب لهم . هذا التناقض يتناول تناقضا اصيلا في شخصية بول شاوول : عدم التنازل شعريا لعامة القراء والتوجه ثقافيا (في النقد والترجمة والبحث) الى عامة القراء فقط .

هذا موضوع آخر .

ج . أ